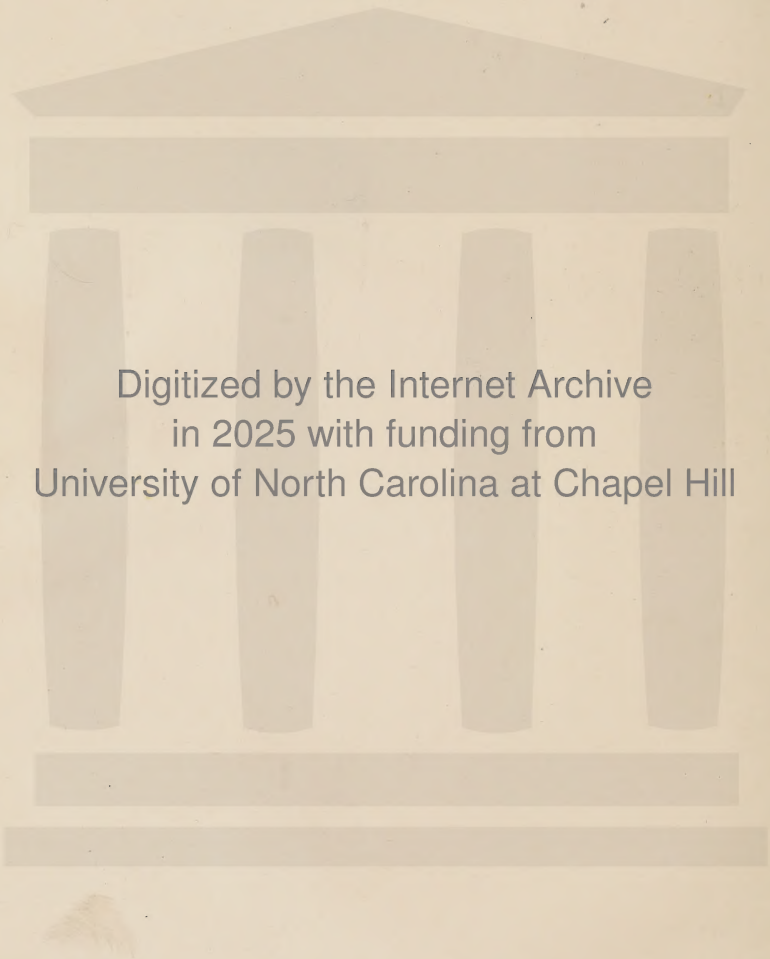
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

801
K92
v.1
nos.1-6
1905

This book must not
be taken from the
Library building.



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/kritikderkritik1161unse

KRITIK der KRITIK

Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1905 — Heft 1

BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert.

Nachdruck der Original-Artikel nur nach
o o vorheriger Anfrage gestattet o o

Verantwortlich für den literarischen Teil: A. HALBERT, Breslau III, für alles übrige: LEO HORWITZ, Berlin

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau, Schlesische
o Verlagsanstalt v. S. Schottlaender o

„Kritik der Kritik."

Ziele und Grenzen.

Als wir in die Öffentlichkeit traten und für unsere Ideen warben, traten zwei Meinungen an uns heran, die beide die extremen Pole der Tendenz eines derartigen Unternehmens darstellen.

Ein Künstler schrieb: es sei nicht ratsam mit der Tür ins Haus zu fallen. „Man muss auch in Kunstdingen diplomatisch sein." Und er riet uns: wir sollten nur ja nicht klar unsere Absicht verraten, — die Absicht: die Schäden der zeitgenössischen Kritik zu bekämpfen. „Denn — da werden Sie sämtliche Redakteure, Rezensenten, Literatur- und Kunstschreiber, Meinungs- und Modemacher, kurzum: alle wichtigen Elemente der modernen Kritik gegen sich haben. Aus taktischen Gründen also rate ich Ihnen, nicht jenes Kampfmotiv aufzustellen: ‚Kritik der Kritik'. Vielleicht fassen Sie den Titel etwas weiter und weniger auffallend — etwa ‚Kritik-Reform'. Und auch hier kein herausforderndes Ausrufungszeichen . . ."

An das Ausrufungszeichen klammerte sich ein anderer, der Antipode.

954421

Er war mit dem Namen „Kritik der Kritik“ zufrieden, aber ihm fehlte das Kampfmotiv, ihm klang es aus dem Namen allein zu wenig heraus.

„„Kritik der Kritik“ — wenn ich recht verstehe“ (schrieb er), „wie man ein Buch kritisiert, wollen Sie die Kritik kritisieren.“ Und etwas drastisch meinte er weiter: „Ihre Kritik wird noch weiter kritisiert und immer weiter, frisch, fröhlich und fromm ad infinitum. . . Wenn ich Ihnen raten darf, setzen Sie das Kampfmotiv obenan, zeigen Sie deutlich, was Sie wollen: „Kritik der Kritik!“ “

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Diese beiden Deutungen dürften unserem Blatte untergeschoben werden. Und deshalb sagen wir deutlich und prägnant: wir haben den mittleren Pfad gewählt. Wir wollen dahin wirken, dass Kritik eine im Nachschaffen schöpferische Kunst werde; Kampf soll kein Motiv, nur ein Mittel sein. Und damit ist unsere Aufgabe gekennzeichnet und umgrenzt.

In unserem Rundschreiben, das wir an die beteiligten Kreise versandten, heisst es im Anfang:

Wir wenden uns an Künstler und Kritiker. Das wollen wir an erster Stelle betonen, um dadurch das Vorurteil zu beseitigen, als ob „Kritik der Kritik“ ein Schlachtruf werden solle, ein Feldzug gegen die Kritiker, die ehrliche Mittler und Dolmetscher sind zwischen Schaffenden und Geniessenden, zwischen Künstler und Publikum. . . Wir werden anzukämpfen haben gegen die Unterdrücker und Totschweiger, gegen die Diktatoren in der Kritik. Doch wir betonen: dass wir nicht in jedem scharf rezensierenden Kritiker einen zu bekämpfenden Feind sehen; wenn von Feindschaft hier überhaupt die Rede sein kann, so gelte sie jenen Rezensenten, die sich als schulmeisternde Zensoren gebärden oder aber als Richter, die über ein Kunstwerk abzuurteilen haben, die für ein vernichtendes Urteil keine Begründung — nur eben ein Urteil haben. Ein Kritiker fragte diesem Ausspruch zufolge, etwas nervös: „Was stellt sie (die

Redaktion) sich unter einem Kritiker vor, dem es versagt sein soll, nach Massgabe seiner persönlichen Kunst- und Weltauffassung einzuschachteln, sich Richterrechte anzumassen? Sollen wir der Kunst dienen und nach bestem Wissen und Gewissen, scharf und rücksichtslos, den Weizen von der Spreu sondern, oder mutet man uns zu, Künstlerknechte zu werden?“ Darauf antworteten wir in unserem Rundschreiben: Wir sind nicht der Ansicht, dass der (schaffende) Künstler der Prediger ist im Reiche des Schönen und der Kritiker der Messner, der die Glocken läutet. . . Der Kritiker soll eine „Kunst- und Weltauffassung“, haben (vielleicht lieber eine Welt- und Kunstauffassung); dann wird er aber nicht „einschachteln“, sondern mitleben mit dem Künstler und mitschaffen — wird ermessen: wieviel Kraft und Geist und Stimmung aus dem Kunstwerk auf ihn übergegangen ist. Oder aber, er wird sagen, auf mich hat dieses Werk keinen psychischen Eindruck gemacht, es hat mich kalt gelassen — aus diesen oder jenen Ursachen . .

Und Richterrechte?

Es ist ein schwieriges Kapitel, das sich in dem allzu knappen Rahmen eines Programm-Artikels schwer erörtern lässt. Aber die Frage ist wichtig und soll gesondert betrachtet werden.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Mit der allgemeinen Verflachung der Presse verflacht auch die Kritik. Gebildete, ernste und charaktervolle Menschen ziehen sich immer mehr von ihr zurück. Eine Reform der Kritik wäre, nach meiner Meinung, nur zu erreichen mit einer Reform unseres ganzen Zeitungwesens.“ So antwortete Dr. Raphael Loewenfeld auf unsere Umfrage. Seine Worte scheinen uns beachtenswert; und wir können jetzt schon sagen: ein Ergebnis unserer Enquête steht fest, geht aus den Zeilen und zwischen den Zeilen, die uns aus Künstler- und Kritikerkreisen zukamen, mit unzweifelhafter Deutlichkeit hervor: die Presse ist es, welche die Kritik beherrscht, die Kritiker erzieht, ihnen Boden gibt für ihre Arbeitskraft, die ihnen aber

ebenso den Boden entzieht durch gesonderte Daseinsinteressen, durch herrschendes Cliquenwesen, durch einseitige Parteirücksichten. Die Tagespresse im allgemeinen und die Fachpresse im besonderen. Das gilt von der literarischen Kritik ebenso wie von der bildenden Kunst- und der Musikkritik. Man erinnert sich an Hans von Bülows Worte (zitiert bei Seidl): „Die Zumutungen, welche die Filzigkeiten der Redaktionen an die Leistungsfähigkeit ihrer ‚Beamten' stellen, zeugen ebenso sehr von ihrer Geringschätzung des kritischen Amtes, wie von der seines Gegenstandes. Ein Rezensent, der an einem und demselben Abend 3 bis 4 Kunstproduktionen fragmentarisch anhören und über jede — womöglich noch vor Mitternacht — Kopie liefern soll, ist schlimmer daran als ein Tramwaykondukteur. Die Redaktionen machen keinen Unterschied zwischen Reporter und Kunstkritiker. Letzterer aber bedarf Zeit, Sammlung und Überlegung."

Damit ist allerlei „Nachtkritik" am besten charakterisiert. Schlimmer und schädlicher erscheint jedoch etwas anderes: der Mangel an Mut und Ehrlichkeit mancher Redaktionen und die Gebundenheit, die Zügel, die sie ihren Rezensenten zum Schaden der Kunst nur allzu oft auferlegen — kraft ihres Herrentums und ihres Geldes. Arthur Seidl erzählt einen bezeichnenden Fall: „Vor kurzem ist einem jungen Musikkritiker an einem sehr namhaften Berliner Tageblatte der geradezu unerhörte Fall begegnet, dass ein von ihm nach Ehr' und Gewissen abgegebenes Fachurteil hinter seinem Rücken, zugestandenermassen aus „höheren Rücksichten", über Nacht vom Chefredakteur mit ein paar Federstrichen einfach in sein Gegenteil verkehrt, aber trotzdem mit seiner Namensunterschrift der Öffentlichkeit übergeben worden ist. . ."

Wir wollen beileibe nicht in den Ruf einstimmen: „In der gesamten Presse herrscht Korruption, nur Korruption!" Aber die angeführten, kaum wegzuleugnenden Tatsachen — (und das Material, das bei uns liegt, liesse Beispiele häufen), — geben doch

ernstlich zu denken. Und aus diesem Denken heraus entstammt unsere Zeitschrift. — Sie soll eine vorhandene Lücke ausfüllen, indem sie den Künstlern den Resonanzboden gibt, auf dem sie die Gesamtkritik ihrer Werke selbstkritisch betrachten können. Sie soll den Autoren Gelegenheit geben, ihre künstlerischen und ästhetischen Motive, ihre technischen Beweggründe klarzulegen — sei es als Selbstkritik, in der Schriftsteller wie Musiker, bildende und darstellende Künstler die Quintessenz ihrer künstlerischen Ideen, die Notwendigkeit dieser oder jener Form auseinandersetzen können —, oder aber als Antikritik, indem sie sich gegen Missverstand und Unverstand, gegen bewusste Bosheit oder falsche Auffassung verteidigen können. Den Kritikern wird selbsverständlich unbedingt in jedem Falle Raum zur Entgegnung gewährt. Allen, auch jungen Talenten, die von einer willkürlichen, oft voreingenommenen Kritik unterdrückt und „verrissen“ werden, soll Gelegenheit zur sachlichen Aussprache gegeben werden. Ein unparteiisches Forum für Kunst und Kunstkritik soll unsere Zeitschrift sein.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wir wissen genau, dass nicht allein in der Tagespresse das einseitige Cliquen- und Verpflichtungswesen herrscht, nicht nur da die Freundschaftsbesprechungen grassieren; wir meinen die Gründe zu kennen, die den jungen Talenten das Leben und das Werden so schwer machen. Immer wieder werden Saison-Erfolge mit marktschreierischer Kehle ausposaunt, und so die ruhige Entwickelung, das langsame Ausreifen eines Talentes gehindert. Ein Brief wie der folgende gibt zu denken:

Wehe einem Ringenden, der noch keinen anerkannten Namen hat, wenn er sich's mit der Kritik verdirbt! Man knirscht mit den Zähnen, man fühlt sich geknechtet, erniedrigt, aber — man will leben — und schweigt!

Doch die Kritik ist nicht das Allerärgste! Arger als alles ist unsere machtlose Stellung den Leuten gegenüber, von denen wir abhängen, die unsere Arbeiten prüfen und über

Sein oder Nichtsein zu entscheiden haben! Wenn uns da ein Erlöser erstünde! Die Kritik. Mein Gott, sie ist manchmal sehr schwer zu ertragen — aber — noch schwerer ist, wenn einer, der fühlt, dass er was kann, keinen Weg findet, den Kampf mit der Kritik aufzunehmen, weil man ihn nicht zulässt.

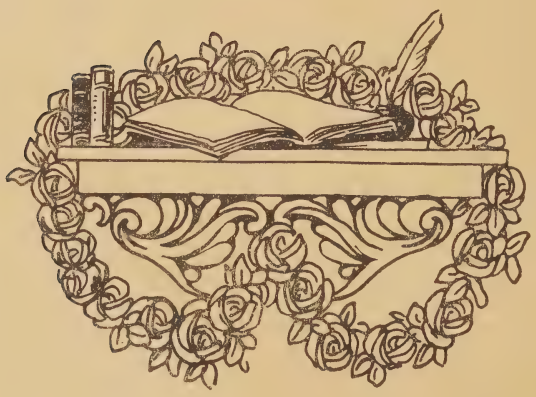
Auch hierin muss Wandel geschaffen werden.

In erster Reihe werden wir darauf dringen, dass die anonyme Kritik abgeschafft wird. Wenn jemand ein Urteil fällt, soll er es auch mit seinem Namen decken können. —

So steht uns ein weites Wirkungsfeld offen. Tausend Fragen von einschneidender Bedeutung harren der Antwort. Wir erwarten Interesse, Hilfe und Verständnis.

Dornig und schwer wird der Weg sein, den wir hier betreten, aber wir wollen ihn sicher und unerschrocken gehen. Gegner werden wir uns schaffen, hüben und drüben. Was tut's. Nicht blinder Kampfeswille leitet uns. Aber sollte Kampf notwendig werden: wir werden uns ihm nicht entziehen.

Die Herausgeber.



Unsere Umfrage.

Enquêten haben nicht immer positiven Wert. Wenn heute einem Künstler oder Gelehrten die Frage gestellt wird: wie verhalten Sie sich zu Schiller? oder: inwiefern beeinflusste Sie Wagner? so mögen die Antworten interessante Momente ergeben, wohl auch psychologische Aufschlüsse über Persönlichkeiten und ihren Einfluss —: das eigentliche Resultat wird jedoch mehr eine Charakteristik der Beurteilenden als der Beurteilten sein. Das persönliche Verhältnis des einzelnen wird in Frage kommen und gekennzeichnet werden. Von Tatsachen, von Erfahrungen wird nur wenig die Rede sein können. Denn im Grunde handelt es sich um ein persönlich-seelisches Moment.

Weit mehr auf dem Boden äusserer Beziehungen basiert unsere Umfrage, die nur Erfahrungstatsachen berücksichtigt. Indem wir die Frage stellten: „Bedarf die Kritik einer Reform?“ forderten wir ein Urteil, das sich streng in den Grenzen der Empirie hält. Damit beabsichtigten wir die gefühlsmässige Äusserung des Individuums in unserer Enquête nicht etwa auszuschalten: wir erwarteten nicht nur eine rein sachliche, als vielmehr seelisch getönte Antwort des doch auch seelisch interessierten Beurteilers. Und dasselbe trifft auch auf die beiden anderen Fragen zu: „Welches sind die Hauptmängel der Kritik?“ und „Wie verhalten Sie sich zur Nachtkritik?“

Gewiss — auch die Stellung des einzelnen zur Kritik wollten wir beantwortet wissen; hauptsächlich jedoch: wie diese Stellung geworden ist, wie der einzelne sich verhält zur Gesamt- und zur Einzelkritik, vermöge seiner Erfahrungen. Darum sind einfache Zustimmungsworte, wie etwa die Engelbert Humperdincks oder Lesser Urys, uns ebenso interessant wie begründete Urteile. Zwischen den Zeilen spricht hier die Erfahrung.

Und noch eins: wir meinen nicht fehlzugehen, wenn wir auch das Schweigen und Reservierthalten gewisser Künstlerkreise, an die wir uns wandten, als bedeutsames Symptom betrachten. Nicht dass wir Feigheit mutmassen; doch immerhin eine gewisse Erbitterung und leise Furcht.

Es ist bezeichnend: Die Jungen in der Literatur, die Schauspieler und die bildenden Künstler stehen stark zurück in unserer Enquête, selbst bei Berücksichtigung des Zahlenverhältnisses.

Möglich, dass wir uns täuschen oder die Gründe andersgeartete sind. Ein zusammenfassendes Ergebnis unserer Enquête wird erst möglich sein, wenn das Material, das wir fortlaufend in den folgenden Heften der Zeitschrift veröffentlichen werden, in Buchform vereinigt vorliegt. —

Nun mögen die Briefe selbst sprechen, deren Anordnung nicht nach einem schematischen A-B-C erfolgt ist, vielmehr gemäss ihrer inneren Zusammengehörigkeit.

Zum Schluss sei bemerkt, dass wir der Tages- und Fachpresse den ganzen oder teilweisen Abdruck der Enquête (mit Quellenangabe) freistellen.

Die Redaktion.

Paul Heyse, München:

„Wer da bauet an der Strassen, muss sich von jedermann meistern lassen." Dies Recht des freien Urteilens habe ich niemals weder Berufenen noch Unberufenen, weder feinen noch groben Besserwissern bestritten und halte eine Gegenkritik nur auf wissenschaftlichem Gebiet für erlaubt und notwendig, wenn es sich um Berichtigung entstellter Tatsachen oder missverstandener Theorien handelt. Kunstwerke waren von jeher vogelfrei, da jeder seinen Geschmak für den allein seligmachenden hält, und gegen den rohen Ton gewisser gewerbsmässiger Kritiker gibt es keinen Schutz als schweigende Verachtung.

Dr. Paul Heyse

Stefan Zweig, Wien:

Ad I. Ob eine Reform nötig ist? Kritik nähert sich für mein Empfinden doch zu sehr der Kunst, als dass sie reglementär behandelt werden könnte. Veredelung, Verbesserung und Purifizierung in langsamem, beharrlich geförderten Entwickelungsprozess wäre natürlich sehr zu wünschen, obwohl ich finde, dass unsere deutsche Kritik noch immerhin geradezu ein Ideal bildet gegenüber der korrupten und gänzlich charakterlosen Presse etwa in Frankreich.

Ad II. Die Nachtkritik ist zweifellos verhängnisvoll, wenn auch die Einstellung des Interesses auf das Momentane bei einem modernen Publikum (das japanische Siege noch am gleichen Tage erfährt) höchst begreiflich ist. Der richtige Ausweg ist wohl der (einige deutsche Blätter, insbesondere aber die Wiener, die ein Feuilleton, id est, den Kunstbericht, das Referat in künstlerischer Form bringen, haben ihn ja seit langem eingeschlagen), am nächsten Morgen die rein kritische Notiz zu bringen, das Urteil in wenigen

Zeilen, die zu knapp sind, um schöngeistigen Referentenregungen einen Tummelplatz zu bieten, und nach Tagen erst den künstlerisch durchgearbeiteten Bericht.

Ad III. Hauptmängel scheinen mir: zuviel negative Kritik. Über schlechte Stücke und Bücher sollte kein Wort oder nur eine Zeile gesagt werden. Doch dem steht ebenso, wie dem anderen Hauptmangel, der Inhaltsableierei, der Zeilenhunger hemmend entgegen. Ferner der Waschzettelunfug, der auch redlichen Unfug mit sich bringt. Die andern Mängel liegen mehr in den individuellen Erscheinungen, der Nachlässigkeit, dem Mangel an Liebe zu Büchern und zum Theater, der allzu begreiflich ist durch das Maschinelle der Massenarbeit, schliesslich in der Neigung zu Schlagworten, ein Kardinalfehler, den ja schon Bacon zu den der menschlichen Spezies zumeist anhaftenden rechnet. Diese letzteren Dinge sind natürlich inkurabel: eine leichte Besserung wäre vielleicht zu erzielen, wenn jede Kritik signiert sein müsste, was die Gewissenhaftigkeit des einzelnen immerhin aufzurütteln geneigt wäre.

Stefan Zweig

Leo Berg, Berlin:

Wenn man Kritik will, muss man auch die Kritik der Kritik wollen. Ohne Antikritik wird jede Kritik einseitig, anmasslich, schädlich. Ich habe mich über diese Frage des öfteren ausgesprochen, namentlich in der „Gefesselten Kunst“ und in der Sammlung „Zwischen zwei Jahrhunderten“. Dass ein eigenes Organ für die „Kritik der Kritik“ notwendig ist, ist ein schlechtes Zeichen unserer Kritik! Eigentlich sollte es jede literarische Zeitschrift sein.

Vor zwei Dingen müssen Sie sich hüten: vor dem Gejammer gekränkter Künstler und vor Cliquen. Das ist die Gefahr bei dergleichen Dingen. Denn Sie haben ernstere Aufgaben als die Tränenurne von Leuten zu werden, die ohnmächtig gegen die Kritik sind, weil sie wirklich nichts können oder ausserstande sind, auf eine Kritik zu antworten.

Sie haben, meine ich, folgende Aufgaben: Die Gegenkritik zu pflegen in dem Sinne, dass alle wichtigen Erscheinungen von vielen Seiten angepackt werden können, also die Einseitigkeit unserer Kritik zu ergänzen. Ferner: Berichtigungen von Künstlern oder Kritikern, die wirklich etwas zu sagen haben gegen Kritiken, weil bestimmte Werke nicht verstanden worden sind, weil falsche oder gefälschte Berichte, Analysen usw. von ihnen erschienen sind. Drittens die Zustände unserer Kritik rücksichtslos aufzudecken und das Sicherheitsgefühl gewisser Ignoranten zu erschüttern, dass ihnen alle ihre Dummheiten unbesehen hingehen.

Leo Berg

Max Nordau, Paris:

Man fasst gewöhnlich die Kritik als eine Art Rechtspflege auf und sieht im Kritiker einen Richter, der Urteile fällt. Das ist ein Grundirrtum, aus dem sich viele Missverständnisse ergeben. Rechtspflege setzt ein geschriebenes Recht, einen Brauch, eine feste Norm voraus, die der Richter ohne Ansehn der Person, mit möglichst vollständiger Ausschaltung persönlicher Gefühle, streng sachlich anzuwenden hat. In der Kunst gibt es aber diesen Kanon nicht. Das Urteil über ein Kunstwerk kann also auch nicht durch sachliche Anwendung einer Norm zustande kommen.

Die Kunst wendet sich an das Gefühl, und dieses ist die subjektivste Funktion der Persönlichkeit. Das schliesst von vornherein die Möglichkeit aus, über ein Kunstwerk eine gemeingültige, gewissermassen kunstjuristische Meinung abzugeben. Ein Kunsturteil kann nur subjektiv sein, sofern es vom Kunstrichter aus der eigenen Empfindung geschöpft und nicht etwa anderen nachgesprochen wurde. Objektive Gerechtigkeit darf vom Kunstrichter nicht gefordert werden; wohl aber Aufrichtigkeit. Wenn er die Ehrlichkeit und den Mut hat, auszusprechen, was er bei einem Werke wirklich fühlt, so ist ihm kein Vorwurf zu machen, auch wenn seine Gefühle die eines dreifach gehörnten Ochsen sind. Ein verständiger Mensch wird in einer Kritik niemals Aufschlüsse über das kritisierte Werk, sondern über den Kritiker suchen.

Die zeitgenössische Kritik ist, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, darum wertlos und verderblich, weil sie unaufrichtig ist. Die Kritiker sagen nicht, was sie wirklich fühlen, freilich meist aus dem zureichenden Grunde, weil sie überhaupt nichts fühlen, weil sie nervenstumpf und seelenblind sind. Sie schreiben, um ihre Eitelkeit zu befriedigen, um Einfluss zu erlangen, um gefürchtet zu werden, um niedriger Rachsucht zu frönen, um sich als überfein organisierte, hocharistokratische Naturen aufzuspielen, nicht aber, wie es sein sollte, um einem vom Kunstwerk in ihnen erregten starken Gefühle Luft zu machen, um aus ihrer Feder strömen zu lassen, wessen ihr Herz voll ist. Die Kritik, die von solchen Beweggründen eingegeben wird, ist denn auch entweder ein boshaftes Gewitzel, eine kalauernde Hanswurstelei, oder ein hochtrabendes Gefasel, ein schäumendes Gebräu von deklamatorischem Schwulst, blühendem Unsinn und mystischer Schwiemelei.

Geschmack ist eine Naturgabe, die keinem gesunden, normal gestalteten Menschen ganz fehlt. Er muss aber gebildet werden. Das geschieht durch Übung. Man übt den Geschmack, indem man viele Kunstwerke sieht und vergleicht. Der Bildungsgang des Geschmacks kann beschleunigt werden, wenn er sich unter der Führung geschmackvoller Kunstkritiker vollzieht. Dieses Vorteils erfreut sich das deutsche Volk nicht. Die grosse Mehrheit seiner Kunstkritiker weist ihm nicht die Wege des Schönen, sondern leitet es in die Irre, zum Ungeschmack und zur Verdrehtheit. Das ist bedauerlich, tut aber doch nichts. Deutschland hat ein blühendes Kunstleben, es hat neben einigen lächerlich emporgeschwindelten, von der ganzen Welt ausserhalb Deutschlands mit Hohn abgelehnten Scheingrössen zahlreiche echte und starke Talente; überall, auch in den kleineren Städten, hat der Deutsche jetzt Gelegenheit, Kunstwerke, häufig schöne und verdienstliche,

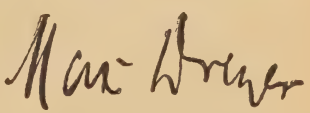
zu sehen. Ohne Anleitung der Kritik, dem verderblichen Wirken der Kritik zum Trotz, wird das deutsche Volk seinen Geschmack an seiner Kunst entwickeln, und weiss es erst in Kunstdingen selbständig Bescheid wie etwa das französische Volk, dann wird es auch eine seiner würdige Kritik haben. Denn der heutige unaufrichtige und geschmacklose Kunstschwätzer wird dann nach seiner ersten Groteskleistung unter dem Gelächter des Publikums niederbrechen.

Entwickelter Geschmack des Volkes ist die Voraussetzung, nicht die Wirkung einer ehrlich den Weg weisenden Kritik. Ehe diese Voraussetzung nicht vorhanden ist, sehe ich kein Mittel, die Mängel der heutigen Kritik zu beseitigen.

Max Dreyer, Berlin:

Wenn Sie meine Ansicht wollen, muss ich Ihnen offen bekennen, dass ich einer „Kritik der Kritik" mit gemischten Empfindungen gegenüberstehe. Nach meiner Überzeugung ist es eines Künstlers unwürdig, gegen eine unwürdige Kritik auf den Plan zu treten, gegen Urteile sachlicher Art aber, so absprechend sie sein mögen, öffentlich Stellung zu nehmen, fehlt ihm, wie ich meine, das Recht. Für unkünstlerisch halte ich es ferner, wenn ein Schaffender seinem Werk, das für sich selber zu sprechen hat, durch eine Selbstkritik einen Kommentar auf den Weg gibt.

Wenn Sie mich fragen, ob ich eine Reform unserer heutigen Tageskritik für notwendig halte, so antworte ich mit einem entschiedenen „ja". Aber ich glaube, dass hier nur ein reinlicher Korpsgeist der Kritiker selbst und ein gesteigertes Sauberkeitsbedürfnis der Zeitungsverleger Wandel schaffen kann. Oder — da nun einmal die Nachfrage über das Zeitungswesen wie über die meisten Dinge dieser Welt gebietet — ein veredelter Geschmack des Publikums. Und wenn die Kunst an dieser Veredelung mitschafft, so ist damit auch eine Wirkung des Künstlers gegeben, durch die er hilft, die Gemeinheit der Kritik zu überwinden. Ein anderer aber als dieser unbewusste Kampf steht, wie ich glaube, dem Künstler nicht an.



Richard Dehmel, Blankenese:

Antwort auf Ihre Rundfrage:

1. Was bedürfte heute, und jederzeit, nicht der Reform?
2. Für wahre Kunst und wahrhafte Künstler ist keine Art Kritik verderblich.
3. Hauptmangel aller Kritik: der Mangel an allgemeingültigen Massstäben.

Peter Rosegger, Krieglach:

I.

Die Kritik kritisieren?
Den Löwen beissen?!
Dummes Schaf, er wird dich zerreissen,
Nichts ist so wütig, so impertinent,
Als ein kritisierter Rezensent.

19. 6. 05.

II.

Geehrer Herr!

Meiner gestrigen Karte zum Nachtrag besorge ich ein wenig, mein Vers könnte möglicherweise missverstanden werden. Wenn ich öffentlich sage, dass die kritisierten Rezensenten wütig und impertinent sind, so ist das „dumme Schaf" natürlich niemand anderer als Ihr ergebener

20. 6. 05.

R.

Roda Roda, Berlin:

Ich begrüsse Ihr Unternehmen mit aufrichtiger Freude. Die Zeitschrift, die Sie gründen wollen, wird Künstler und Dichter von dem Fluche befreien, nackt und stumm wie die Ware der arabischen Sklavenmärkte dastehen zu müssen, während geile, kritische Augen ihre Glieder mustern.

Lassen Sie sich, bitte, zwei Erlebnisse erzählen — Erlebnisse, die zufällig in Wien spielen, sich aber ebenso gut auch in irgend einer andern deutschen Kulturmetropole ereignet haben könnten.

Das erste:

Eines Tages — vor zwei Jahren — trat ein schwarzgelockter Jüngling bei mir ein. Was er von mir wollte, konnte er nicht recht sagen (er mutierte gerade), aber ein umfangreiches Manuskript, das er auf den Tisch des Hauses niederlegte, sprach Bände. Zwei Bände.

Ich war dazumal noch naiv und glaubte an das Jenseits und entdeckbare Talente. Sofort bot ich dem jungen Schwarzhaar meine Hilfe und eine Zigarre an. Von der Zigarre wurde ihm übel. —

Von den Gedichten mir. — Als ich ihm sie nach drei Tagen wiederbrachte — das hatte ich ihm feierlich versprochen gehabt — lag auf seinem Pulte . . .

. . . lag auf seinem Pulte mein jüngstes Buch „zur gefälligen Besprechung" und daneben das Zeitungsblatt, worin die „gefällige Besprechung" erschienen war — Wiens bedeutendste Wochenschrift.

Der Jüngling aber war fünfzehn Jahre alt.

— — — Nun das zweite Erlebnis.

Voriges Jahr wurde ein Stück von mir aufgeführt. Eine Wiener Tageszeitung, der grössten eine, brachte, wie das so üblich ist, am nächsten Morgen die Besprechung.

Wenn ich das Wort „Besprechung“ höre, muss ich immer an Blutstillen und Hexerei denken — und jene Geschwindigkeit, die keine Hexerei ist.

Es wurden da verschiedene Dinge erzählt — auch der Inhalt meines Stückes. Ich traute meinen Augen nicht: die Titelheldin sollte im dritten Akt vergiftet worden sein. — In Wahrheit endet sie durch Selbstmord. — Und an die willkürlich supponierte Vergiftung meiner Heldin knüpfte der Kritiker seine Betrachtungen an . . .

Das habe ich erlebt.

Nun zu Ihrem Blatte! Wenn es Ihnen gelingt, durch rücksichtslose Antikritik die Herren Kritiker zu gespannter Aufmerksamkeit, die Herren Verleger zur Verwendung möglichst tüchtiger Köpfe zu zwingen, haben Sie schon halb Ihr Ziel erreicht.

Den ganzen Erfolg aber sehe ich in der Aufklärung des Publikums; die Leute müssen erkennen lernen, dass der Kritiker nicht unfehlbar ist.

Denn — schliesslich — sind die Dichter, deren Werke man aufgeführt und verlegt, in ihrem Handwerk, dem Dichten, gewöhnlich geschickter und gescheiter, als es die Kritiker in ihrer Eigenschaft als Richter zu sein vorgeben.

Roda Roda

Arno Holz, Berlin:

Ich habe in jungen Jahren mal das nachstehende „Gedicht“ verbrochen:

Drei Dinge haben hier im Leben Macht:
Der Neid, die Hoffart und die Niedertracht;
Doch wenn sie dich auch noch so schön bespucken,
Am Ende wirst du sie zu Boden ducken!

Verloren aber bist du auf der Welt,
Wenn sich die Dummheit dir entgegenstellt:
Sie setzt Spinoza hinter Löbel Pintus
Und hat die Weisheit aller Zeiten intus!

Sie lacht wie ein Kretin dir ins Gesicht
Und lästert alles, nur sich selber nicht;
Und nichts bleibt übrig dir vor diesem Viehchen
Als sacht dich in dich selber zu verkriechen!

Trotz Neid, trotz Hoffart und trotz Niedertracht: als Kern jeder Sorte Tageskritik bin ich immer wieder und wieder auf die Dummheit gestossen! Und gegen die — als der Schwächere — kämpfe ich jetzt nicht mehr.

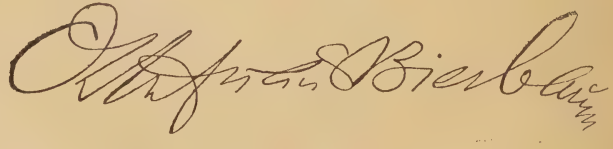
Arno Holz.

Otto Julius Bierbaum, München:

Wie? Die Kritik von heute sollte einer Reform bedürfen? Das kann Ihr Ernst nicht sein! Es ist durchaus wünschenswert, dass sie genau so bleibt, wie sie ist. Denn sie ist als Ganzes im höchsten Grade amüsant. (Wenn die Literatur von heute im ganzen doch nur halb so amüsant wäre!) Welche Institution liesse sich an Kurzweiligkeit mit ihr vergleichen? Wo in aller Welt erblicken Sie Schulmeister Arm in Arm mit Clowns? Wo bietet sich Ihnen das Schauspiel, dass Biedermann und Halunken friedlich beieinander hausen? Wo finden sich in einer Zunft der ehrwürdige, erfahrene Greis, mit gefurchter Stirne redlich wägend gut oder schlecht, und der muntere Tertianer, der in glücklicher Unwissenheit gleich hurtig bald Hallelujah! bald apage Satanas! schreit? — Aber Sie meinen vermutlich, dieses komische Quodlibet richte doch allerhand Schaden an: verwirre das Publikum, beleidige die Kunst und untergrabe schliesslich das Ansehen der Kritik selbst. — Ich halte das für einen Irrtum. Das Publikum, das für die Kunst in Betracht kommt, hat Unterscheidungsvermögen genug, um zu erkennen, ob ein Berufener Urteile zu ihm spricht, oder ein Mensch, der sich bloss so oder so kritisch gebärdet; die Kunst leidet durch törichte oder niederträchtige Angriffe durchaus keinen Schaden, denn der Ärger, den der eine oder andere Künstler empfinden mag, wenn er albern missverstanden oder gemein beschimpft wird, hat den Wert einer gesunden Frottage, — nur wird man allzubald unempfindlich dagegen; und für die Kritik in ihren echten und anständigen Vertretern ist die fortwährende Nötigung, sich von der Afterkritik deutlich abzuheben, gleichfalls ein glücklicher Umstand.

Trotzdem ist Ihr Plan gutzuheissen, denn der Kampf ist der Vater aller guten Dinge, und manchmal empfindet wohl ein jeder das Bedürfnis, sich gegen Dummheit oder Bosheit zur Wehr zu setzen. Zumal die Jugend wird Ihnen dankbar sein, deren überschüssiges Temperament jede neue Mensur begrüsst. Ich werde mich über jede Abfuhr herzlich freuen, die einem Falschmünzer des öffentlichen Urteils beigebracht wird.

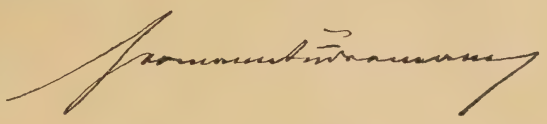
Reformieren aber werden Sie gewiss nichts.



Hermann Sudermann, Berlin:

Dass gerade ich Ihr Unternehmen mit Freuden begrüsse, werden Sie erklärlich finden. Meine Stellung zu den Schäden der zeitgenössischen Kritik habe ich vor zwei Jahren bei Gelegenheit meiner Verrohungsartikel mit genügender Schärfe gekennzeichnet. Wie weit die Verhältnisse sich inzwischen zum Besseren gewandt haben, vermag ich im Augenblicke nicht zu übersehen, da dichterische Arbeiten mich ganz in Anspruch nehmen. In jedem Falle wartet Ihrer ein segensreiches Werk, das uns hoffentlich eine

Verständigung zwischen künstlerischem Schaffen und künstlerischer Kritik um eine Strecke näher führen wird.



Georg Hirschfeld, München:

Verzeihen Sie, dass ich — tief in der Arbeit — Ihre Frage nicht ihrer Bedeutung gemäss ausführlich beantworten kann. Die Bedeutung ist mir nicht zweifelhaft — die Lösung bleibt heikel. Den offenkundigen Missständen unserer Tageskritik abzuhelfen, kann ein Unternehmen, wie Sie es planen, wohl förderlich sein — aber Ihre Mitarbeiter, die Schaffenden, müssten das in sich überwinden, was die Kritischen oft gar nicht fühlen: Scheu vor öffentlichem Urteilen, vor dem Heraustreten aus ihrem ernsten Arbeitsgebiet, das nicht von Beurteilern abhängt, sondern vom eigenen Wollen und Erleben. Der Künstler, der diesen Namen führen darf, weiss in den meisten Fällen jede gegen ihn gerichtete Ungerechtigkeit, Dummheit oder Niedertracht so klar zurückzuweisen, wie er einer ernsten Kritik gegenüber den lebhaften Wunsch fühlt, mit dem Verfasser über Lob und Tadel sachlich diskutieren zu können. Aber es bleibt wohl ein Wesenszug des Künstlers, dass er sich zu guter Letzt doch wieder dorthin zurückzieht, wo ihn niemand aufstören kann — und schweigt.

Dennoch wünsche ich Ihrem Unternehmen, dass es diese Schranke überwinde und zustande komme, denn es lässt sich ja gar nicht mehr übersehen, dass auf keinem Gebiete dem Angegriffenen sein Menschenrecht, Hiebe zu parieren und wiederzugeben, so geschmälert ist, wie auf dem künstlerischen. Die Fehler des Künstlers sollen nicht ungestraft bleiben, aber die des Kritikers — erst recht nicht.

Über die Kunst der Kritik Aufschlüsse zu geben, ist der echte Künstler und der echte Kritiker, jeder in seiner Art, berufen. Beide können voneinander lernen.

Maximilian Harden, Berlin:

Die Sitte, über neue Stücke am Morgen einer ersten Vorstellung einen Bericht zu bringen, wird nicht mehr abzuschaffen sein; und es ist zwecklos, gegen Unabänderliches zu wüten. Für besonders schädlich halte ich diese Sitte nicht. Die grösseren Zeitungen veröffentlichen bei irgendwie wichtigerem Anlass morgens nur Vornotizen, die ein geübter Journalist in einer halben Stunde leisten kann. Und da, wie ich höre, das gedruckte Buch fast immer vor der Aufführung den Vertretern der Zeitungen zugeht, da man unter dem frischen Eindruck am leichtesten arbeitet, und da von einer Notiz, auch von einer sehr langen, das eigentlich Schwierige, was ich die Architektur eines Artikels zu nennen pflege, nicht gefordert wird, würde ich's auch nicht

für schlimm halten, wenn die ganze Kritik in den Nachtstunden geschrieben werden müsste. Für vernünftiger und nützlicher freilich den in Paris durch die Tradition (im Journal des Débats, Temps u. s. w.) geschaffenen Zustand: am Morgen nach der Première meldet ein tüchtiger Reporter den äusseren Verlauf des Abends, berichtet über die Aufnahme, den Inhalt des Stückes die Physiognomie des Publikums und ähnliches; und an jedem Montag veröffentlicht der Kritiker sein Theaterfeuilleton, das sich, wenn die Woche nicht Stoff genug geliefert hat, mit allgemeinen Theaterfragen beschäftigt.

Über das Wesen heutiger Kritik habe ich oft schon gesprochen, könnte also nur schon Gesagtes wiederholen. Was unter einer „Reform" zu verstehen wäre, weiss ich nicht. Nach meiner Überzeugung kommt es nur darauf an, gebildete und redliche Männer, die ihr Fach verstehen und über Vergleichsmöglichkeiten verfügen, an Stellen zu bringen, wo sie ungehemmt ihrer Meinung Ausdruck geben können.

Alfred Kerr, Berlin:

In dem Buch „Das neue Drama", Seite VII bis Seite XIII, sind meine Gedanken über das Amt des Kritikers gesagt. Ich möchte das nicht abschreiben. Wohl aber folgendes (über eine Kleinigkeit der Umfrage) zufügen.

Eine Kritik, fünfzig Minuten nach Aufführung zu Papier gebracht, gibt den Eindruck, den jemand fünfzig Minuten nach der Aufführung hat. Ist das unberechtigt?

Am nächsten Vormittag geschrieben, stellt sie den Eindruck dar, den jemand am nächsten Vormittag hat. Va bene!

Er möge nun vierzehn Tage nach der Aufführung schreiben: so wird er nur den Eindruck spiegeln, den jemand vierzehn Tage nach der Aufführung hat, — und dieser Eindruck muss wesentlich abweichen vom Eindruck des Historikers, der nach Jahren urteilt.

Blickt nicht so schmerzlich drein, „Dichter"! Was Nachtkritik schlecht macht, kann Morgenkritik besser machen. Was diese nicht erfasst, dafür gibt es Ergänzung in Wochen- und Monatsschriften. Was aber denen Menschliches noch anhaftet, macht der (übermenschliche) Historiker wett. Er allein hat den dauernden und bleibenden Gesichtspunkt.

Solange nicht ein späterer aufzeigt, was für ein Esel er war.

Kurz und gut: es kommt nicht so sehr auf die Gepflogenheit an — ob rasche Kritik oder langsame — sondern auf die Beschaffenheit derer, die sie ausüben.

Das Gewicht auf einem Kunstgebiet (wie es die Kritik ist) liegt nicht in Einrichtungen, sondern in Persönlichkeiten.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Dixi . . . Aber eine Monatsschrift, diesen Fragen gewidmet, kann trotzdem nützlich und unterhaltend sein, wenn sie 1. ohne Gnade kritische Ge-

wissenlosigkeit (nicht kritische Schärfe) blossstellt; und 2. wenn sie des auffallenden Umstandes eingedenk bleibt, dass der erste Beschwerderuf nicht eben von den Adlern ausging: und dass hierzu eine grössere Neigung immer bei den Kapaunen bestehen wird.

Paul Goldmann, Berlin:

Kritisieren heisst urteilen. Der Kritiker muss also, vor allen anderen Dingen, ein richtiges Urteil haben. Wissen und Geist sind in diesem Falle nebensächliche Eigenschaften, so wertvoll sie auch sonst sein mögen. Der vollendete Kritiker wird alle drei Eigenschaften — Urteil, Wissen und Geist in sich vereinigen. In Zeiten jedoch, wo, wie in der unsrigen, diese Vereinigung selten sich findet, ist jedenfalls ein Kritiker von wenig Geist und nicht allzu profundem Wissen, aber von sicherem Urteil unter allen Umständen einem Kritiker vorzuziehen, der von Gelehrsamkeit strotzt, von Geist sprüht und — falsch urteilt. Der Hauptmangel der heutigen Kritik ist nun meiner Ansicht nach darin zu suchen, dass sehr viele unserer Kritiker sich durch Wissen, dass einige sich durch Geist auszeichnen, dass aber nur wenige ein richtiges Urteil besitzen.

Diese Ansicht habe ich bereits in meinem jüngst erschienenen Buch „Aus dem dramatischen Irrgarten“ auszuführen versucht. In einem Kapitel, das gegen Sudermanns bekannte Aufsätze über die „Verrohung der Kritik“ polemisiert, heisst es dort:

„Nicht über die Verrohung, sondern über die Verschlechterung der Theaterkritik hätte Sudermann eine Broschüre abfassen müssen, — Verschlechterung nicht im ethischen, sondern im literarischen Sinne genommen. Selten hat es in Deutschland so viel ehrliche und anständige Kritiker gegeben und zugleich so viel Kritiker, die einen Stil schreiben, in dem keine Persönlichkeit sich ausprägt, und die nichts vom Theater verstehen. Einer der Gründe, welche diesen Zustand herbeigeführt haben, ist die in Deutschland herrschende Gewohnheit, die Kritikerstellen mit Germanisten zu besetzen. Man scheint zu glauben, dass jeder, der auf der Universität die Literatur studiert hat, auch befähigt ist, über die Literatur zu urteilen. Das germanistische Doktordiplom berechtigt zum Kritisieren, wie das Zeugnis über die Ablegung des medizinischen Staatsexamens zum Praktizieren berechtigt.

In Wirklichkeit kann jedoch die Befähigung zum literarischen Urteil auf keiner Universität erworben werden, weil sie weit mehr, als von philologischen und historischen Kenntnissen, von einer Vorbedingung abhängt, die kein Professor lehren kann, mag er auch einen „Faust“-Kommentar geschrieben oder gar einen ungedruckten Brief Goethes an seinen Rauchfangkehrer entdeckt haben: vom literarischen Verständnis. Das aber muss man mit auf die Welt bringen. Die Kunst erschliesst sich nur der

künstlerischen Persönlichkeit. Und eben weil die Germanisten, die über die Theater referieren, in der Regel zwar ernste, gewissenhafte, gebildete und sogar gelehrte Männer, aber höchst selten auch künstlerische Persönlichkeiten sind, sind sie als Kritiker nicht an ihrem Platze. Sie sind es vor allem, die durch ihre kunstrichterlichen Verdikte das Publikum verwirren und die Produktion unheilvoll beeinflussen. Sie sind es, die über Wert und Unwert eines Kunstwerks nach literarischen Formeln urteilen und die ausserstande sind, im Kunstwerk die künstlerische Individualität zu würdigen, da ihnen wie gesagt, die eigene Persönlichkeit mangelt, welche der Schlüssel zur Persönlichkeit der anderen ist. Sie sind es daher, die am Talente achtlos vorüberlaufen, wenn es sich nicht durch äussere, sondern nur durch innere Merkmale kundgibt; und sie sind es, welche jedes Halbtalent überschätzen, jede Mittelmässigkeit als Genie ausschreien, wenn sie in ihre Formel passt . . . Sie sind es, welche noch fremder womöglich, als den anderen Künsten, der Kunst des Theaters gegenüberstehen, über das sie als Richter eingesetzt sind; — welche die guten Bühnenqualitäten eines Stückes als „Mache“ verachten und dafür alles, was auf der Bühne nicht wirkt, eben weil es nicht wirkt, als dichterische Tat begrüssen; — welche nicht begreifen, dass ein für die Aufführung auf einer Bühne geschriebenes Werk sowohl literarisch als theatralisch sein muss und dass es überhaupt erst, wenn es sich auch als theatralisch erwiesen hat, die literarische Vollkommenheit besitzt; — welche statt dessen es fertig gebracht haben, das Theatralische in Widerspruch zum Literarischen zu setzen und unablässig das absurde Bestreben verfolgen, das Theater, indem sie von ihm verlangen, dass es nicht theatralisch, sondern literarisch sein solle, zum Aufgeben seines Wesens zu zwingen.“

Zu diesem Zitat aus meinem Buche habe ich noch ergänzend zu bemerken, dass man, wie mancher Fall lehrt, ein unverständiger Kritiker auch sein kann, — ohne Germanistik studiert zu haben.

Die Missstände in der Kritik haben also meiner Ansicht nach fast ausschliesslich in der Person der Kritiker ihren Grund, und nur durch die Person der Kritiker können sie daher reformiert werden. Der Hauptmangel unserer Kritik liegt in den unrichtigen Urteilen, die sie fällt, und dieser Mangel kann lediglich dadurch reformiert werden, dass sich in genügender Anzahl und an den für das Kunstleben massgebenden Stellen Kritiker finden, welche richtig urteilen.

Die Nachtkritik halte ich für einen Übelstand rein äusserlicher Art und in den meisten Fällen nicht einmal für einen Übelstand. Man muss zudem bedenken, dass der Kritiker bei Premieren auch als Theater-Berichterstatter fungiert und dass das Publikum, das dem künstlerischen Ereignis einer solchen Premiere heutzutage ein ganz besonderes Interesse entgegenbringt, beanspruchen darf, möglichst rasch informiert zu werden. Gewiss ist es schwer, in hastiger Nachtarbeit einem neuen Stücke gerecht zu werden, — vorausgesetzt natürlich, dass das Stück künstlerischen Wert hat, was bei sehr vielen Erzeugnissen der modernen Dramenproduktion nicht der Fall ist. Wir haben in den letzten Jahren manche Stücke auf den deutschen Bühnen gesehen, denen der Kritiker schon zu viel Ehre antat, wenn er sich auch nur eine oder zwei Nachtstunden lang mit ihnen

befasste. Auf der anderen Seite können gewiss Fälle vorkommen, in denen, wenn die Kritik des Nachts geschrieben werden muss, die Pflicht des Kritikers, das Publikum rasch zu informieren, mit seiner anderen Pflicht, ein neues Werk von Bedeutung eingehend zu würdigen, in Konflikt gerät. Wiener Zeitungen, wie die „Neue Freie Presse“ haben zur Lösung dieses Konfliktes ein sehr einfaches Mittel gefunden, das auch bereits von einigen Berliner Blättern angewandt wird: der Kritiker schreibt am Abend nach der Vorstellung nur ein Referat von wenigen Zeilen, in dem er mit kurzen Worten den Inhalt des Stückes skizziert und über dessen Aufnahme durch das Publikum berichtet. Die eigentliche ausführliche Kritik liefert er einen Tag oder auch einige Tage später. In der Anwendung dieses Verfahrens ist der Weg gegeben, auf dem man mit Sicherheit zur Beseitigung der Übelstände gelangen kann, welche die Nachtkritik im Gefolge hat.

Dr. Karl Goldmann.

Fritz Engel, Berlin:

Die erste Frage ist in ihrer Allgemeinheit schwer zu beantworten. Da die Kritik, wie wohl alle, bis auf einige wenige „Schaffende“, glauben, eine Kunst ist, wird sie immer an das Wesen der Persönlichkeiten geknüpft sein, von denen sie geübt wird. Und es darf wohl gesagt werden, dass die deutsche Publizistik eine Reihe von Männern aufweist, die mit vorsichtigem Verstande, mit leicht erregtem Gefühl und mit einer guten Feder die Lichter und Schatten der literarischen Entwicklung verfolgen. Man darf hinzufügen, dass das moralische Niveau der deutschen Kritik sich gehoben hat. Allen, die es nicht Wort haben wollen, zum Trotz sage ich, dass Clique und Sippe, dass Abhängigkeit aus Freundschafts- oder gar aus schmählichen Geldbeutelgründen die Kritikerzunft heute durchaus weniger beinflussen als früher. Das liegt einmal an der zunehmenden Weitläufigkeit der grossstädtischen Verhältnisse, die ein Aneinanderbacken einzelner Gruppen unmöglich macht, dann aber an der zum Glück immer wachsenden Kontrolle von seiten der Öffentlichkeit. Was der deutschen Kritik fehlt, ist ein weitblickendes, kritisches Genie, das der literarischen, besonders der dramatischen Produktion als Pfadfinder dient, das einer grosszügigen, im edlen Sinne volkstümlichen Kunst den Weg ebnet und damit auch die Kluft überspannt, die zwischen kritischem und Publikumsgeschmack jetzt besteht. Aber wie dieses Genie schaffen. Durch „Reformen?“

Ich gestehe, auch Ihre zweite Frage setzt mich in Verlegenheit, weil ich den Ausdruck „Handwerksarbeit der Nachtkritik“ nicht akzeptiere. Ohne die Nachtkritik glorifizieren zu wollen, kann ich doch in den beliebten Ruf: „Verbrennt sie!“ nicht einstimmen. Ich weiss zwar, dass viele hervorragende Kritiker Zeit brauchen, ehe sie ein Urteil zu formulieren vermögen. Ich weiss ferner, dass dramatische Autoren, wenn sie durchgefallen sind, die Eile der „Mitternachtskritik“ mit tausend Flüchen dafür verantwortlich machen. Aber ich weiss ferner, dass in fast allen Fällen der erste Eindruck für jede Kritik massgebend ist, mag sie sich nun sofort

oder erst nach drei, acht, vierzehn Tagen in Wort und Druck verwandeln. Künstlerische Darbietungen sollen Stimmung erzeugen; dazu sind sie da. Diese Stimmung soll festgehalten und begründet werden; dazu ist die Kritik da. Vielleicht ist es ganz persönlich, wenn ich sage, dass dieser Pflicht zu gehorchen, es keine bessere Stunde gibt, als die Stunde nach dem Fallen des Vorhangs. Dann schwingt die Seele noch mit. Dann ist man selbst noch ein Teil des Kunstorganismus, der den Abend beherrschte. Lob und Tadel mögen sich dann etwas voller äussern, aber nicht minder ehrlich. Warum nennen Sie das nicht „Stimmungskritik"? Dann liesse sich darüber reden, ob die kühl abschätzende Vernunftkritik der später beredten Rezensenten in ihrem Gesamteffekt der Kunst nützlicher ist. Ich für meine Person glaube es nicht. Ich glaube, dass es dann mehr stilistische Feinheiten geben kann, zugleich aber auch viel pedantische Schulfuchserei und übergeistreich zugespitzte Ich-Weisheit. Aber „Handwerksarbeit"? Meinen Sie wirklich, dass nicht viele Zeitschriftenkritiker, also solche, die Musse haben, ihre Kritik über Werke, die inzwischen schon verschwunden oder zurückgedrängt sind, mit handwerksmässiger Gleichgültigkeit üben? Da wie dort, überall wird es von der Persönlichkeit des Kritikers abhängen, ob er Handwerker oder Künstler ist. Mit der Stunde, in der er die Feder eintaucht, hat das nichts zu tun. Das ist meine ketzerische Überzeugung. Und die Tatsache will mir recht geben, dass, obschon man in neuerer Zeit hier und da von der Nachtkritik abgegangen ist, weder Kunst noch Künstler besser zu gedeihen scheinen. Wie ich überhaupt sage, dass nur die Künstler selbst, nicht aber die Kritik in ihrem Gesamtwesen die Kunst verderben oder erneuern können. So gering denke ich von der Wirkung und Macht der Kritik, solange ihr ein führendes Genie fehlt.

Fritz Engel

Conrad Alberti, Berlin:

Geehrte Herren, wenn ich die Zeichen am Himmel der Tagesschriftstellerei richtig verstehe, dürfte sich in der Ausübung der Kritik früher oder später eine grundsätzliche Scheidung vollziehen. Die Kritik im literarischen Sinne gehört meines Erachtens nach überhaupt nicht in die Tagespresse. Die Zeitungen sollten, und werden vermutlich, sich darauf beschränken, persönliche Eindrücke und Stimmungsbilder ihrer Berichterstatter zu bringen; Schilderungen der Empfindungen, die ein Theaterabend, ein Buch in dem Besprecher auslöste. Die Tätigkeit des „Nachtkritikers", des Buchrezensenten für die Tageszeitung kann nur sozusagen lyrisch-subjektiv sein.

Die objektive Würdigung einer literarischen Arbeit, ihre Analyse, die Untersuchung ihrer Fehler und Vorzüge, das Recht, ihr den Platz in der Gesamtliteratur anzuweisen, muss den Wochen- und Monatsschriften vorbehalten bleiben, die dem Kritiker Raum und Zeit in genügendem Masse zur Verfügung stellen können. —

Wenn Sie meine Meinung über die wunden Punkte der deutschen Kritik zu erfahren wünschen, so muss ich sagen, dass die Schwäche der deutschen Kritik nicht auf dem Gebiete des Wissens, sondern auf dem der

Moral liegt. Unseren Kritikern fehlt es nicht an Bildung — sie sind darin den französischen und englischen weit überlegen —: sie sind leider (mit einer Reihe mir wohlbekannter rühmlicher Ausnahmen) nur Lumpen. Als Leiter einer weitverbreiteten Tageszeitung weiss ich ein Lied zu singen, wie schwer es ist, unabhängige Rezensenten zu gewinnen; und wie man sie, wenn man das Glück hat sie zu besitzen, gleich einem kostbaren Schatz hegen und pflegen muss. Auf dem literarischen Gebiet und im Bühnenleben Berlins herrscht die Clique: Theaterdirektoren, Stückeschreiber, Theateragenten bilden einen enggeschlossenen „Ring" zur eigenen materiellen Bereicherung; und die Theaterreferenten stehen zum Teil in ihrem Solde, um das Publikum zu dupieren und zu täuschen. Die Form dieses Soldes kann verschieden sein: der Theateragent und Stückeverleger gibt z. B. dem ihm gefügigen Theaterreferenten ab und zu ein französisches oder englisches Stück seines Verlages zur Übersetzung und Bearbeitung und bezahlt es bar — eine in Berlin besonders beliebte Form der Bestechung (denn etwas anderes ist es doch nicht).

Häufig wird die kritische Tätigkeit auch zu Erpressungen benutzt. Der Referent einer in Berlin wöchentlich erscheinenden Zeitung z. B. „verriss" im vergangenen Winter fast jede Aufführung des Brahmschen Theaters, als dessen Direktor eines seiner Stücke abgelehnt hatte, und lobte die erbärmlichsten Aufführungen der Lindauschen Bühne, als Herr Lindau das betreffende Drama angenommen hatte. Derartige Praktiken bleiben keinem Kundigen verborgen — allein wie einen Burschen öffentlich fassen, dem man nicht „gerichtsnotorisch" nachweisen kann, dass seine Gesinnungen nicht der Ausdruck seiner sogenannten „Überzeugung" seien? Lässt sich der Betreffende doch von seinen Freunden als literarischer Stern feiern!

Liegt der Berliner Kritik auch nicht immer materielle Eigensucht zugrunde, so fehlt es ihr doch an Ehrlichkeit. Es ist ein beliebtes Verfahren kritischer „Grössen", denen die Natur die produktive Gabe versagt hat, fast alle deutschen literarischen Arbeiten zu verreissen und jede noch so unbedeutende ausländische Erscheinung in den Himmel zu heben, um das Publikum glauben zu machen, dass in Deutschland eben sie allein die literarische Begabung darstellen. Gegen solche Unredlichkeit gibt es natürlich keinen Kampf. —

Aber wie soll man die Knechte loben,
Kommt doch das Ärgernis von oben?

Was an der Berliner Universität an Wahrheitsentstellung, an Beschimpfung literarisch Andersgläubiger und Unabhängiger, an unrechtmässiger Begünstigung eines Verlagsgeschäftes und einer Geschäftsbühne geleistet wird, ist in kurzen Worten nicht zu sagen und übersteigt alle Wahrscheinlichkeit. Das Buch des Herrn Professor Richard M. Meyer, die erbärmlichste und seichteste aller literaturgeschichtlichen Verdrehungen und Schmähschriften, die je gedruckt wurden, wird (wenn es nicht der verdienten Vergessenheit anheimfällt) ein dauerndes Denkmal des Lügengeistes bleiben, der in den Coterien der Berliner Hochschule zu unserer Zeit sein Unwesen treibt und den heiligen Namen der Wissenschaft eigensüchtig missbraucht und entehrt. —

Ich bedaure, dass mir die Zeit fehlt, auch von meinen Berufserfahrungen auf dem Gebiete der Kunst- und der Musikkritik zu berichten; aber man darf glauben, dass es dort eher noch schlimmer als besser aussieht als auf dem Gebiet der Literatur.

Ihr ergebener

Conrad Albert Sittenfeld

Prof. Hanns Fechner, Berlin:

Auf Ihre Anfrage möchte ich Ihnen zunächst antworten, dass man in allen Kreisen, denen die gesunde Entwicklung der Künste am Herzen liegt, Ihre Reformbestrebungen mit ehrlicher Freude begrüsst. Denn sicher ist nichts einem zielklaren Wachstum schädlicher, als eine einseitige Kritik, die ihren hohen Beruf verfehlt und die im Cliquenwesen versauert und versimpelt.

Hier täte eine gesunde „Sezession der Kritiker" not; und es scheint fast so, als ob die Zeit herannahe, die geeignet ist, sie aus ihrem Senilismus aufzurütteln.

Es ist eine erkleckliche Anzahl von Jahren her, dass mein alter lieber Theodor Fontane für seine Person mit der greulichen Unsitte brach, Nachtkritiken zu schreiben, und es von da an ruhig draufankommen liess, erst nach stillem Aufsichwirkenlassen sein Urteil abzugeben, — recht im Gegensatz zu der anderen Urteilsfixigkeit. Er erzählte mir damals eine reizende kleine Episode, die er mit Frau Conrad-Schlenther erlebt hatte und die in diesem Sinne bestimmend auf ihn wirkte. Übrigens nicht Frau Conrad-Schlenther, sondern das ganz junge Fräulein Conrad, aber schon damals die ganz entschiedene Persönlichkeit echter Prägung. Also sie kam eines Morgens, nachdem sie seine Nachtkritik — seine letzte! — gelesen hatte, zu ihm ins Zimmer gestürmt, um ihm für seine Arbeit den Kopf zu waschen. Wenn irgend einer, dann sei er der Rechte dazu, einen ehrlich arbeitenden Künstler zu verstehen, seinen unablässigen Studien nachzuspüren, nachzufühlen, zu wissen, was für eine Summe von innerem Erleben und Gestalten vorangegangen sein müsse, ehe ihm das Spiel auf der Bühne vor die scharfen Augen kommen könne. Vor seine Augen, die Augen eines Schaffenden. „Was ich zehn anderen verzeihe, weil sie nicht wissen, was sie tun, das verzeih ich Ihnen nicht. Denn Sie gerade müssen wissen, dass ich ein ehrlicher Mensch bin, der sein Herzblut hingibt für seine Lebensarbeit. Von Ihnen will ich nicht missverstanden werden, nicht abgespeist werden. Von Ihnen will ich eine ordentliche, ehrliche, eingehende Kritik, nicht so ein hingeschleudertes Bröckchen, wie das heute morgen." Ich sehe ihn noch, wie er mir die kleine Geschichte erzählte, die ihm so lehrreich war, die ihn so ergötzte, so tief erwärmte. Seine Augen leuchteten, er kanzelte sich selbst noch einmal mit ab. Und verteidigte sich alsdann bei ihr, so gut es ging, schimpfte auf die infamen Nachtkritiken, die man schreiben müsse, wenn man schon mit einem Auge schliefe, wenn man überhaupt keine gescheiten Gedanken mehr übrig habe. Jedenfalls keinen künstlerischen, feinen mehr. Aber er wolle es nie

wieder tun. In ihre lieben, kleinen Hände verspreche er ihr, keine Nachtkritik mehr zu schreiben, sondern fein schlafen zu gehen und morgens mit frischem Kopf und verständigem Herzen seine verantwortungsvolle Arbeit vorzunehmen. Er hat es gehalten. Ich empfehle seine Einsicht, seine ruhige Energie, mit der er dies gegen all die anderen für sich durchsetzte, weil er es für richtig erkannt hatte, allen denen, die gern über diese Dinge nachdenken und sich besinnen, wo wohl der Fehler unsrer heutigen Kritiken liegt, und warum sie so häufig nur flinke Machenschaften sind.

In der Kritik der bildenden Künste ist das „zu schnell" leider von allerschlimmster Bedeutung; schon weil es nebenher im Sinne dieser blendenden Fixigkeit mehr der „Moderne", als der Sache Rechnung tragen möchte. Heute ist einer für die Kritik eine Gottheit, um schon im nächsten Jahre als ganz gewöhnlicher Durchschnittssterblicher zurückerachtet zu werden. Nicht etwa, weil die Gottheit klassische Verwandlungsscherze trieb, sondern weil die kunstreligiösen Anschauungen der Kritiker von Jahr zu Jahr sich ändern.

Zum Kritiker gehören nicht erlernte oder erhorchte Begriffe, sondern die, die nur ein Leben geben kann, gelebt für die Kunst und in der Kunst.

Paul Meyerheim, Berlin:

Über Kritik weiss ich wirklich nicht viel zu sagen. Ich verstehe kaum etwas davon und würde also ein schlechter Kritiker werden, wenn ich darüber schriebe.

Ich habe weder Lessings Laokoon, noch Winkelmann, noch Hermann Grimm studiert, um zu erfahren, wie gut die von diesen erläuterten Meisterwerke sind; und wenn ich gehört habe, dass viele unserer grössten musikalischen Schöpfungen bei ihrem ersten Erscheinen von der Kritik heruntergerissen wurden, so kann ich von derselben keine zu hohe Meinung haben. Ich glaube kaum, dass ein Maler oder ein Bildhauer je von einem Kritiker wirklich etwas gelernt, und dass er seine Arbeit nach dessen Belehrungen umgeändert hätte. Das beste, was je über Malerei kritisch gesagt worden ist, bestand in drei Worten:

Berthold Auerbach besuchte einst die alte Pinakothek zu München. Er wollte sich durch einen befreundeten Maler in die Geheimnisse der Schönheit der alten Meisterwerke einführen lassen. Von Saal zu Saal schritten die beiden, und vergeblich wartete der Dichter auf einen Gedankenblitz des Freundes — jedoch dieser schwieg beharrlich. Vor einem Rubens wurde endlich Halt gemacht, und mit dem Daumen auf das Bild weisend, sprach der Maler: „Du Berthold, schau, dös is g'moalt." Und wenn der berufenste Kritiker sich noch so sehr in seinen Bemerkungen und geistreichen Reflexionen ergeht, an die er selbst nach einigen Jahren nicht mehr glaubt, etwas Treffenderes als jener Münchener wird er schwerlich sagen können.

Ich bin alt genug, um erlebt zu haben, wie grossen Schwankungen

des Geschmacks und des Urteils die Kritik unterworfen ist. Namentlich heutzutage bekämpfen sich die einzelnen Gruppen mit ihren Wort- und Schriftführern derart, dass man nicht mehr weiss, ob der heut in den Himmel Gehobene nicht morgen im tiefen schmutzigen Abgrund liegt, aus dem dann wieder ein mit Rosen geschmückter Kunstjünger auf den Gipfel geschleudert wird. Ich selbst strebe, auch in Angelegenheiten der Kritik, dem grossen Menzel nach, der dieselbe kaum las und beachtete. Er war mit einem starken eisernen Block zu vergleichen, welcher derart mit Elektrizität erfüllt und umgeben war, dass es auch dem stärksten Grobschmied nicht gelingen wollte, mit einem Hammer einen Schlag auf diesen Klotz auszuführen. Der Hammer bleibt an der Grenze der elektrischen Atmosphäre in der Luft, von unsichtbarer Gewalt gehalten, stehen, ohne den Block zu berühren — und doch gibt es junge Leute, welche glauben, diesem Stück Erz etwas mit einer leichten Feder antun zu können. Meiner Überzeugung nach sollte kein Künstler sich von der Kritik den allein seligmachenden Weg weisen lassen; — die Meinungen sind zu verschieden und werden es ewig bleiben.

Paul Meyerheim

Lesser Ury, Berlin:

Ich bin vollständig mit den Tendenzen einverstanden, die Sie in Ihrem gewiss sehr lobenswerten Unternehmen ausgesprochen haben.

Lesser Ury

Hermann Klimsch, Berlin:

ad. 1. Bedarf die Kritik von heute einer Reform?

Antwort: Da die schaffenden Künstler reformieren — müssen notwendigerweise die Kritiker auch reformieren.

ad. 2. Sind die Zustände, wie sie die Handwerksarbeit der Nachtkritik zeitigt, für Kunst und Künstler verderblich?

Antwort: Ein dunkles Handwerk ist immer verderblich.

ad 3. Welches sind die Hauptmängel der heutigen Kritik?

Antwort: dass sie auf Hauptmängeln basiert:

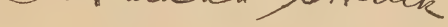
Erstens auf den sensationellen Schaustellungen der Künste. Zweitens auf der Notlage vieler Schriftsteller, die sich mit dem Kritisieren einen Beruf oder Nebenverdienst verschaffen müssen — wenn's auch schwer fällt. Drittens — weil das wirklich Gute sich von selbst lobt und fördert, einem inneren Naturdrang gemäss — also bleibt der Kritik nur das Tadeln. Tadeln kann aber jeder . . . aber besser machen???

Hermann Klimsch

Hermann Struck, Berlin:

Dass die Kritik einer Reform bedarf, wird wohl allseitig zugegeben werden; dass die Nachtkritik, da sie unmöglich gewissenhaft, vollkommen und abgeklärt sein kann, äusserst schädlich sein muss, wird wohl ebenfalls zugegeben werden. Wie aber diesem Schaden abzuhelfen ist, das ist eine sehr schwierige Frage, zu deren Beantwortung ich mich nicht kompetent zähle.

Der Hauptmangel der Kritik in der bildenden Kunst ist wohl der, dass manche Rezensenten sich zu sehr als Richter fühlen und zu wenig als wohlwollende Vermittler; diese Rezensenten wollen ihre Eigenart und die Art, wie sie das Kunstwerk sehen und beurteilen, in den Vordergrund stellen, anstatt sich bescheiden einen Platz hinter dem Kunstwerk zu suchen und es von dort aus mit feinen belehrenden Worten der Empfindung des Beschauers näherzubringen. Da ist einem schon beinahe der Kritiker relativ der liebste, der katalogartig den Inhalt eines Gemäldes und daneben — mit mehr Liebe — die Toiletten der zur Eröffnung anwesenden Damen beschreibt.



Eugen Spiro, Berlin:

Solange der Kritiker seine Weisheit aus Büchern holt, ohne jemals gelernt oder versucht zu haben, selbst mit der Natur in praktische Fühlung zu treten, müssen wir Maler froh sein, dass es in Deutschland doch noch ca. 3—4 Männer gibt, die auch uns etwas zu sagen wissen.

F. Schaper, Berlin:

Ich bin nach einigem Überlegen doch zu der Ansicht gekommen, dass es für die bildenden Künstler kaum möglich ist, auf die Kritik irgend welchen Einfluss zu gewinnen. Die kritischen Hausknechte der Sezession, wie sich Herr Rapsilber ausdrückt, sind natürlich davon ausgenommen. Ich meine nur die unbeeinflusste, ehrliche Kritik. Demnach stehe ich auf dem Standpunkte, meine Schuldigkeit als Künstler nach Möglichkeit zu tun; mag dann geschrieben werden, was will.

Felix Weingartner, München:

Die Kritik von heute bedarf einer Reform.

Die bestehenden Übelstände lassen sich kurz in folgender Weise charakterisieren:

1. Die Menge der Zeitungen ist so gross, dass nur verhältnismässig wenige Rezensentenposten mit fachmännisch gebildeten Schriftstellern besetzt werden können. Daher kommt es, dass das Amt des Kritisierens zur Mehrzahl von Leuten ausgeübt wird, die von Kunst zu wenig verstehen, um überhaupt darüber urteilen zu können.
2. Die Art der heutigen Journalistik bringt es mit sich, dass die Urteile viel zu schnell abgegeben werden müssen, so dass die zu einer ernst zu nehmenden Kritik unerlässliche Vorbereitung auch dem gebildeten Rezensenten wohl nur selten möglich ist. Besonders gilt dies von Neuaufführungen, die meistens nach einmaligem Hinhören kritisiert werden. Die sog. Nachtkritik ist natürlich doppelt verderblich.
3. Der Künstler hat keine Möglichkeit, sich gegen ein Urteil oder gegen tendenziöses Totschweigen zu verteidigen. Versucht er dies — selbst in sachlichster Form — so hat er nur Schaden davon, denn der Kritiker hält es unter seiner Würde, vom Künstler öffentlich Belehrung anzunehmen, die Redaktion aber muss zu ihrem Rezensenten stehen, der sonst an Kredit beim Publikum verlöre. So behält die Zeitung stets das letzte Wort, und der Künstler wird nachher nur noch mehr ignoriert oder verrissen, und zwar nicht nur von dem betreffenden, sondern auch von anderen Blättern, deren Kritiker sich mit dem angegriffenen Kollegen „solidarisch" fühlen.

Es ist aus den angedeuteten Gründen nicht zu verwundern, dass mancher Künstler dazu kommt, jeder Art von Kritik ein feindseliges Misstrauen entgegenzubringen, wenn er es nicht vorzieht, sich in Beziehung zum zugänglichen Teil der Presse zu setzen, wo dann der Parteilichkeit Tür und Tor geöffnet sind.

Jedenfalls ist es ein dankenswertes und hocherfreuliches Unternehmen von Ihnen, ein Organ zu gründen, das eine Reform der Kritik, sowie des Verhältnisses zwischen Künstler und Kritiker anstrebt, denn der einzelne ist den erwähnten Übelständen gegenüber vollständig machtlos. Der Wunsch aber, den ich Ihnen mitgebe, ist der, dass die bedeutenden Künstler unserer Tage und jene Kritiker, denen Bildung und Ehrlichkeit ein Recht dazu geben, nicht nur die Einsicht, sondern auch den Mut besitzen mögen, gegen Übelstände kräftig vorzugehen, deren Besserung ihnen selbst, dem Publikum und dadurch der Kunst zum Heile gereichen würde.

Felix Weingartner

Engelbert Humperdinck, Berlin:

Ich beeile mich, Ihnen mitzuteilen, dass ich das in Aussicht genommene Unternehmen für ganz erspriesslich halte, wenn es sachlich, unter Vermeidung von persönlichen Beziehungen, gehandhabt wird.

E. Humperdinck

Hans Pfitzner, Berlin:

Von Herzen wünsche ich Ihnen Glück zu Ihrer vortrefflichen, weil von Gerechtigkeitsgefühl eingegebenen Idee.

Aber Sie setzen sich da eine schwere Aufgabe.

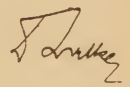
Künstler sollen Kritiker werden! Anti- und Selbstkritiker!

Das werden die Besten nicht wollen. Und Kritiker sollen Künstler werden!

Das werden die meisten nicht können.

Richard Batka, Prag:

1. Die Kritik bedarf einer Reform.
2. Nachtkritiken sind ein grober, von der Kunstpolizei zu verpönender Unfug.
3. Als einen Hauptmangel der Kritik von heute erkenne ich die Unklarheit, in der sich viele Kritiker über das Verhältnis von Theorie und Praxis befinden, weil ihnen die Grundwahrheit von der Relativität jedes Urteils abgeht und weil sie Kritik als Selbstzweck betreiben, statt in der Absicht, eine Besserung der vorhandenen Mängel herbeizuführen. Eine Zeitschrift, welche unsere kritischen Zustände von diesen Gesichtspunkten kritisierte, könnte viel Gutes stiften.



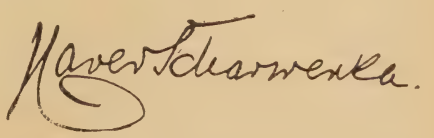
Xaver Scharwenka, Berlin:

Dass die Berliner Musik- und Kunstkritik an mannigfachen organischen Fehlern krankt, ist eine nicht bloss den Künstlern, sondern jedem gebildeten Berliner längst geläufige Tatsache.

Wie den Übelständen abzuhelfen sei, ist meiner Ansicht nach eine nicht zu lösende Frage, solange unter den Zeitungsverlegern eine so schroffe Uneinigkeit und Rivalität besteht, wie sie anerkanntermassen jetzt herrscht.

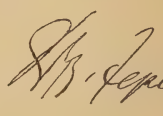
Eine wirklich durchgreifende Reform müsste eine einheitliche Aktion von seiten der Zeitungsverleger zur Voraussetzung haben; und da diese Voraussetzung eben fehlt, so müssen alle Erörterungen über eine Verbesserung der in der Kritik eingerissenen Mängel naturgemäss unfruchtbar sein.

Die sog. „Nachtkritik" halte ich — soweit es sich um die Beurteilung umfangreicher, ernster Werke handelt — für eine verwerfliche und das Kunstleben schädigende Einrichtung.



Bogumil Zepler, Berlin:

Gewiss bedarf die Kritik — und in specie diejenige Berlins einer Reform, die vor allem in einer besseren Honorierung und einer Arbeitsentlastung ihren Ausdruck finden müsste; dass dabei auch die Nachtkritik „über Bord" müsste, ist nur selbstverständlich.



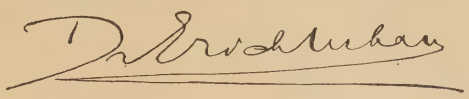
Erich Urban, Berlin:

Ob die Kritik von heute der Reform bedarf? Aber ja! Ich weise zunächst darauf hin, dass innerhalb der Musikkritik zwei Strömungen bestehen. Die eine drängt darauf, dass das kritische Amt nur dem Fachmann übertragen wird. Die andere verlangt, dass der Referierende in erster Linie Ästhetiker und Philosoph sei. Gestatten Sie meine Meinung! Ich behaupte und fordere, dass der Musikkritiker in erster Linie weder Fachmann, weder Ästhetiker, sondern ein bedeutender Mensch, eine Persönlichkeit, eine Individualität sei, wie Gustav Engel, Otto Gumprecht und Eduard Hanslick sie waren. Was ist denn die Aufgabe der Kritik? Etwa das blanke „Referieren", das Nacherzählen des Vorgefallenen, die Bereitung des Lesefutters für das grosse Publikum? Nimmermehr! Sonst wäre der Kritiker überhaupt überflüssig, und sein Geschäft könnte irgend ein Reporter besorgen. Ist sie etwa auch das reine „Kritisieren", das Schulmeistern, das Fehler-Verbessern und Zensuren-Ausstellen? Abermals nein! Denn das vollbringen Lehrer und Konservatorium. Ich erblicke den letzten Sinn der Kritik darin, dass das Kunstwerk in einem ihm kongenialen Menschen seinen Widerklang findet, dass es sich gleichsam in ihm spiegelt, dass aus diesem Zusammentreffen und Zusammenwirken ein Funke sprüht. Mit einem Wort: Die fruchtbare, die produktive Kritik ist die einzig wahre und begehrenswerte.

Kritiker von solcher Fähigkeit des künstlerischen Nachempfindens zu schaffen, das wäre das Ziel einer Reform. Diese Reform sollte vor allem an dem Honorarpunkt ansetzen. Bei der elenden Bezahlung, die dem Musikkritiker gemeinhin geleistet wird (seine Spalte gilt als minderwertig!), ist der Kritiker-Beruf nicht gerade etwas Erstrebenswertes. Nur der eingefleischte Idealist oder der Kritiker, der neben der Kritik auch schafft, dürften darauf lossteuern.

Die Nachtkritik ist mir persönlich sehr sympathisch! Warum soll sie „verderblich" sein und unhaltbare Zustände zeitigen? Traurig der Kritiker, der beim ersten Anhören des Kunstwerks sich nicht sofort sein Urteil bildet! Traurig auch der Journalist, der das also gewonnene Urteil nicht unter dem frischen Eindruck des Gesehenen anschaulich und präzis zu Papier bringen kann! Schliesslich ist doch die Tageszeitung kein Fachorgan! Deshalb keine umständlichen Reflexionen und Deduktionen, sondern knappe, schlagende Resultate! Allerdings erfordert die Nachtkritik

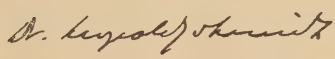
eine Konzentration des Denkens und des rein technischen Könnens, die nicht jedermanns Sache ist. Doch kann dafür die Nachtkritik nichts.



Leopold Schmidt, Berlin:

Gewiss muss es dem Autor unbenommen bleiben, sich über seine Absichten, wenn er sie verkannt glaubt, der Öffentlichkeit gegenüber aussprechen zu können. So manche Zeitschrift, ja sogar die ernsteren Tageblätter bieten dazu die Gelegenheit. Ein eigens dazu geschaffenes Organ hat etwas Herausforderndes, zum Missbrauch Verleitendes. Nur in den allerseltensten Fällen wird etwas Erspriessliches herauskommen, wenn ein Autor über sich selbst und seine Ziele sich verbreitet, wenn sein Werk nicht selbst die werbende Kraft besitzt.

Nicht also, weil die Kritik eine Kritik zu scheuen hätte (soweit sie ehrlich und ernsthaft ist) oder weil sie nicht entwickelungsfähig und verbesserungsbedürftig wäre — sondern einzig, weil des Geredes über Kunst ohnehin schon zu viel ist und es meiner Meinung nach nicht sowohl auf die „Absichten“ des Schaffenden als auf sein Können und die objektive Wirkung seiner Werke ankommt, erscheint mir die Gründung einer Zeitschrift gefährlich, die den Unverstandenen und Gekränkten als willkommenes Sprachrohr, den wirklich Bedeutenden aber nur dazu dienen kann, sie von ihrer eigentlichen Aufgabe abzulenken.



Paul Lindau, Berlin:

Sie stellen eine ziemlich kniffige Frage, und ich möchte darauf keine Antwort geben, die ich mir nicht sehr wohl überlegt habe. Ich verstehe, ehrlich gesagt, auch nicht recht, welchen Wert die Vota der zumeist Beteiligten haben können. Die Theaterdirektoren aber sind in dieser Sache so stark Partei, dass sie wohl kaum Richter sein dürfen.

Dass es alle Theaterdirektoren als wünschenswert bezeichnen werden, wenn Kritiken, die nach ihrer Auffassung unverdient ungünstig und ihre materiellen Interessen zu schädigen geeignet sind, bekämpft werden, das braucht doch wohl kaum gesagt zu werden. Und viel mehr könnte ich in diesem Augenblicke beim besten Willen nicht sagen.

Max Grube, Berlin:

Obwohl ich persönlich während meiner ganzen Laufbahn mit wenigen Ausnahmen von der Kritik stets mehr gefördert als gehemmt worden bin, kann ich doch nicht verkennen, dass im Staate der Kritik manches faul ist.

Ob dies aber durch eine Zeitschrift gebessert werden kann, scheint mir, offen gestanden, doch fraglich zu sein.

Was ist denn Kritik eigentlich für das Publikum?

In gewissem Sinn: Übertragung des Kunstwerkes, das dem Publikum eine fremde Sprache spricht, in eine ihm verständliche, damit es „mitreden" kann.

Angenommen, ich spräche englisch und werde schlecht verdeutscht, so nützt mir doch eine Antwort in englischer Sprache gar nichts.

Wenn Kritiker gegen Kritiker auftreten würden, so wäre es etwas anderes, aber der Künstler ist doch Partei.

Ich halte dafür, dass die Kritik der Kritik — das Kunstwerk selber ist.

Die Kritik kann meiner Ansicht nach ärgern, verstimmen, sogar hemmen — aufhalten kann sie das starke Talent nicht.

Alfred Halm, Berlin:

Ihr Unternehmen würde eine Lücke ausfüllen, die sich immer fühlbarer macht. Es könnte unter den Besten als Organ für die Diskussion dienen, bei der auch der Künstler seine Meinung äussern und begründen dürfte. Es könnte Leichtfertige und Übelgesinnte — von beiden Arten gibt es leider sehr viele — richten. Ich halte es für eine dankenswerte Tat, wenn es Ihnen gelingt.

Friedrich Kayssler, Berlin:

Ich begrüsse Ihre gute Absicht mit grosser Freude, aber ich habe vorläufig keinen rechten Glauben an ein Resultat, wenigstens nicht im tieferen Sinne. Sie werden sicherlich vieles korrigieren können. Die gröbste Unflätigkeit und Unfähigkeit wird vielleicht mit Erfolg bekämpft werden können, aber wollen Sie es wirklich unternehmen, unserer Theaterkritik die Liebe zur Schauspielkunst einzuflössen? Die wirklich guten Kritiker, die wir haben, tragen diese Liebe nicht in sich, sie haben nur die Liebe zur Literatur mitgebracht. Aber Theaterkritik ist halt Kritik des Theaters, und es wird immer ein Rest bleiben, welcher für jeden geradegewachsenen Schauspieler unserer Zeit ein berufliches Interesse an der bestehenden Theaterkritik ausschliesst. Darum glaube ich auch, Sie werden unter den Elementen, die Sie ansprechen wollen, wenige finden, die in dem von Ihnen vorgeschlagenen Sinne überhaupt werden die Feder rühren wollen, einfach, weil sie kein Interesse an der Kritik haben. Diese Gleichgültigkeit kann erst schwinden und die Möglichkeit einer Auseinandersetzung zwischen Kritik und Schauspieler erst dann wiederkommen, wenn bei uns Kritiker geboren werden, die Liebe zum Theater haben, nicht bloss zur Literatur. Aber

geboren müssen sie werden, andersgeartete lassen sich wohl kaum zu solcher Liebe heranziehen. Welcher Schauspieler, der nicht ein Narr ist, kann heute ernsthaft die Zensuren verfolgen, die in den Zeitungen über ihn abgegeben werden? Sollten einmal in Deutschland keine Werturteile mehr, sondern Ratschläge stammverwandten Geistes in der Theaterkritik für den Schauspieler zu lesen sein, dann werde ich mit Freude Zeitungen lesen; so lange bin ich es nicht imstande. Aber solche Ratschläge können wirklich nur dem Theater stammverwandte Naturen geben, solche, denen das Theater, das Gute oder Schlechte der Schauspielkunst Sache des eigenen Blutes ist. Und solche haben wir nicht unter denen, die am Ruder sind. Möchte doch ein lebendiger Anfang gemacht werden von einem, der Liebe hat. Wieder sage ich Liebe und Liebe, das ist das einzige, was fehlt. Alles ist vorhanden: Sachlichkeit, Wissen, Intelligenz, Kunstverstand; aber nirgends Liebe für die Schauspielkunst! Und nur aus ihr könnten jene wirklich fördernden Ratschläge geboren werden, die dem Schauspieler von aussen her Nutzen bringen könnten. Niemand ist weicher, von beweglicherer Aufnahmefähigkeit als der Schauspieler. Es könnte wirklich etwas Prachtvolles dabei herauskommen, wenn wertvolle Menschen sich wahrhaft mit ihm beschäftigen wollten.

Otto Sommerstorff, Berlin:

Leider bin ich ausserstande, mich zu den von Ihnen gestellten Fragen zu äussern. Ich habe tatsächlich kein Urteil über die heutige Tageskritik, da ich seit etwa 8 Jahren — zum Heil meiner Seele — es vermieden habe, sie zu lesen.

Ist sie im allgemeinen noch ebenso, wie sie damals war, oder gar noch unreifer, leichtfertiger, irreleitender, einseitiger, verständnisloser, dann stimme ich allem zu, was gegen sie gesagt werden kann.

Konrad Müller-Kaboth:

Zur Kritik des Falles Böcklin.*)

Es steht uns an, gelassen zu sein. Dem klaren und gesicherten Wissen ziemt es, die Erbitterung der Gegner in Ruhe zu besehen. Denn ihre Wut deckt ihre Schwäche. Es ist kaum vermessen, die Beschimpfungen noch schmählicher und den Geifer noch giftiger zu wünschen, wenn das Gefühl der Leere, das mit der verspritzten Galle sich einstellt, die Widersacher zur Sanierung ihres Denkens, zu stärkeren Stützen, zu einem klareren und gesünderen Aufbau triebe. Was in diesem Streite verstimmt, ist die Majorität der Halben und Mittleren, der zahmen Vermittler und verkappten Indifferenten, die sich vor den sogenannten Extremen hüten, weil ihre Armut sie an keiner Sache sich tiefer beteiligen lässt. Sie, die von keiner Angelegenheit das Bedingende und Notwendige ausgesagt haben, haben es leicht, gut Freund mit allen zu sein; ein paar Modifikationen beruhigen hinreichend das gewisse kritische Gewissen, das Anstandsmöbel der Niebegeisterten, und der Trott auf der goldenen Mittelstrasse gibt Garantien gegen jeden allzu handgreiflichen Irrtum.

Ich habe zum Lobe Henry Thodes nichts zu sagen. Seine priesterliche Komödiantenpose habe ich vom ersten Augenblick an als widerwärtig empfunden; und seine schwülstige Phraseologie, seine unglaublich verrannte, gegenstandslose Kunst-

*) Julius Meier-Graefe: „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten.“ (Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.) 1905.

anschauung (lucus a non lucendo) hat mich mehr als einmal zu einer etwas galligen Heiterkeit gestimmt. Aber diese Anerkennung darf ich ihm nicht vorenthalten: dass er als einziger aus der gewaltigen Gegnerschaft Julius Meier-Graefes geahnt und vielleicht auch erkannt hat, wie innig eine Entscheidung um Böcklin mit dem Wohl und Wehe deutscher Kultur verknüpft ist. Ihm half der Instinkt des Schwachen und Unterlegenen, der ehrlich genug ist, nur einige Götter zu haben. Ihr Sturz ist eine Entwurzelung seiner selbst; denn er hat von Wagner gelernt, in der Kunst mehr als eine Reihe staubiger Doktorfragen zu suchen, und so krampfhaft und undeutlich er auch von seinen künstlerischen Erlebnissen erzählt: hinter der schwülen Phrase schlägt vielleicht doch ein Herz. Und dieses Stückchen Herz nimmt auch den Rest von Hoffnung auf die Möglichkeit, sich zu verständigen, den ein bloss brüchiger Intellekt erhält: dennoch soll diese Konstatierung Thode zur Ehre gereichen, denn man weiss, woran man ist.

Henry Thode hat von bildender Kunst nicht eine Anschauung, sondern eine Theorie. So etwa wie er spricht ein normaler Deutscher von zwanzig Jahren, der noch kein Bild gesehen, dafür um so mehr Philosophie und allerlei über Wesen und Verschiedenheit der Nationalitäten gehört hat. Seine Vorträge und sein Büchlein „Deutsche Kunst“ (erschienen in Meyers Volksbüchern) benötigten ausser einem gelehrten Bilderatlas nur diese Quellen. Die Philosophie ist naturgemäss wagnerisch, und die Barbarei des Gesamtkunstwerks spukt verwegen nach. Er spricht von deutscher Kunst und negiert von vornherein die Begabung des Deutschen für die bildende: sein Reich sei die Musik, auch in der Dichtung vermöchte er sich allenfalls auszuleben, malen und bilden aber beschneide das üppige Wuchern seiner gemütvollen Phantasie. Diese Romantikerphrase, die noch Lessing nicht kannte und Holbein und Grünewald unbekümmert verleugnet, müsste in ihrer Konsequenz den ganzen Entwickelungsstrang, der von Dürer zu Schwind führt, in der Versenkung verschwinden lassen; denn schliesslich sind alle Kräfte, die an dieser Entwickelung wirkten, durch einen Schalksstreich der Natur in die bildende Kunst geraten, nicht um sich zu entfalten, als vielmehr in einer allzu engen Sphäre sich zu zerreiben. Thode scheut diese Konsequenz; er hat nicht den Mut, die Epoche von Dürer bis Schwind als die Geschichte

eines Grundirrtums zu fixieren. Er macht sich einen Verschlag zurecht, in dem sie unterzubringen ist. Die Komik dabei ist, dass ihm dieser Verschlag den Mut zur Konsequenz gibt, den er beim Aufbau seiner Grundthese nicht findet. Hier schleicht sich die Immoralität des halben Intellektes ein. Der Zwang abzubiegen bestimmt ihn nicht, an seiner Basis zu rütteln, er wählt vielmehr freudig den Ausweg, dessen Ende ihn höchstens zu den in Deutschland so beliebten Postulaten führt, um nicht mit der geraden Folgerung, der Vernichtung einer, den meisten Deutschen überaus teuren Vergangenheit, das ganze System lächerlich zu machen. Er stellt also die Kunst der Renaissancemeister als eine übermässig auf die Individualisierung gerichtete dar, betont, dass das allzu ergiebige Phantasieleben, gedrängt, sich um jeden Preis unmittelbar zu geben, die Künstler in einen ausschweifenden Naturalismus führte, und dass demzufolge trotz aller Idealität der Gesinnung, trotz aller Gemütstiefe und Innigkeit ihre Werke nicht die restlose Befriedigung zurücklassen, wie gleichzeitige Werke der italienischen Kunst, und folgert —? Folgert nicht, wie man nun annehmen müsste, dass die modernen Künstler, um es den romanischen Vorbildern gleichzutun, anders zu bilden haben als ihre Vorfahren, sondern — da nun einmal die grandiose These besteht, dass die bildende Kunst der Deutschen unzulänglich sei — habe jeder Künstler seine Zugehörigkeit zu dieser Kunst durch Unzulänglichkeit zu erweisen. Sonst ist er keiner, sonst ist er Impressionist, ergo: Antikünstler (thodesch zu reden) — besser: deutscher Antikünstler. Und daher sind Böcklin und Thoma wahre Repräsentanten echter deutscher Kunst — unzulänglich und darum gross.

Es ist schade, dass Theorien nicht allein der Erheiterung dienen. Wie die Verhältnisse in Deutschland liegen, äussern sie eine derartige Kraft der Verführung, dass man sich wohl oder übel mit ihnen auseinandersetzen muss. Gegen diese Grundzüge der Thodeschen Lehre einige Trümpfe ästhetischen Kurses auszuspielen, erscheint billig, so billig, dass man sich fast entwaffnet fühlt. In der Tat ist jede rationelle Ästhetik etwas Gegebenes und Selbstverständliches, und der Schritt unter die Norm, auf das Niveau der Gegner, die diese Norm noch nicht einmal ahnen, ist fragwürdig wie der Versuch, aller Chemie zum Trotz den Stein der Weisen zu finden. Thode ist gar nicht darauf aus, sich an das Gesetz der Kunst zu machen:

seine Problemstellung lautet: Was ist deutsch? Er könnte ruhig diese Frage auf dem Gebiet der Politik entscheiden und hier vielleicht viel freier und sicherer. Der belanglose Zufall, dass er einen Lehrstuhl der Kunstgeschichte inne hat, hiess ihn, dieses Problem an der deutschen Kunst lösen. Mit welcher Konsequenz, sahen wir.

Ist der Unterschied zwischen deutsch und italienisch zu leugnen? Ebensowenig wie der viel handgreiflichere zwischen deutsch und holländisch oder vlämisch und italienisch. Die Wesensverschiedenheit ist genau zu formulieren ohne den Zwang der Entscheidung, dass die eine Art weniger Kunst sei wie die andere. Ja, es sind über alle Differenzen der Nationalität und des Individuums Analogien zu konstruieren, die einem grossen und einheitlichen Begriff der Kunst sich unterordnen und Künstler zusammenschliessen, die nie voneinander wussten und dennoch, jeder auf seine Art, das gleiche Ziel zu gewinnen trachteten, bis zu dem Grade der Nähe, der ihrer Begabung angemessen war. Diese logische und einfache Konstruktion ist das Verbrechen Meier-Graefes. Er ist so ungeheuer simpel, dass sich ihm an allem Nationalen das Nationale von selbst versteht. Es ist da, man sieht es, jeder greift es mit Händen: eine Diskussion darüber kommt über die erbärmlichsten Äusserlichkeiten nicht hinaus. Er sucht das Organische, die Kunst. Das, was im Nationalen gelöst ist, das Fluidum, die Seele, das Leben. Nicht um die Gesetze dieses Lebens zu formulieren, die von der Schönheit so viel aussagen wie die Newtonschen Theorien von dem beweglichen Zauber der Natur, sondern um mit dem Instinkt für die Gesetzmässigkeit sich an der einzelnen Vollendung zu freuen und seiner Empfänglichkeit alles Unreine und Verkrüppelte auszuscheiden, dem dieser gesunde Instinkt feind ist.

Seit Konrad Fiedler hat kein Mensch in der Kunst wieder so gut, so stark und mit so mutiger Konsequenz gedacht wie er. Dass diese Energie verblüffen muss, leuchtet bei der Praxis unserer Ästhetiker ohne weiteres ein. Sie wissen für das Sensationelle seiner Art keine andere Erklärung, als seiner Tat sensationelle Motive unterzuschieben, und vermögen sie ihn zu diskreditieren, so ist ihr Spiel gewonnen. Es hat ihn aber keiner mit Unparteilichkeit gelesen; dass ihn einer verstand, hat er wohl selbst kaum erwartet.

Thode hat Meier-Graefes Buch nicht kritisiert. Er hat ihn

beschimpft und seinen Standpunkt präzisiert. Dieser Standpunkt schliesst die Ästhetik aus, mit Thode ist also nicht zu rechten.

Nur einige ganz materielle Irrtümer seien ihm angekreidet; ich würde sie Unwahrheiten nennen, aber — Thode hat sich in der Tat nie mit Kunst abgegeben.

Julius Meier-Graefe ist in seinen Augen ein Nur-Verherrlicher der Impressionisten. Im „Fall Böcklin" ist nicht eine Parallele mit den Impressionisten gezogen, alle Vergleiche ergaben sich aus der Betrachtung alter Kunst. Der Impressionismus selbst ist ihm eine Erscheinung, für die er noch keine Definition gefunden. Und da er ohne Definition ihm unklar bleibt, die Handbücher, die er um Rat fragt, ihn auch im Stich lassen, so bleibt ihm nichts übrig als — nicht etwa die Bilder sich anzusehen, sondern die Thesen zu prüfen, die im ersten Kampfgeschrei formuliert wurden. Also zunächst das berühmte Zola-Wort von der Natur und dem Temperament. Ist dieses Wort falsch, muss auch die Kunst, auf die es geprägt ist, falsch sein. Nicht einleuchtend? Thode findet, dass es nie eine erbärmlichere Kunstauffassung gegeben habe wie diese; das heisst: das Zolasche Wort ist noch nie vorher in dieser schlagenden, knappen Form gesagt worden, demgemäss ist es falsch. Ich mache mich anheischig, dieses Wort an der ganzen alten Kunst nachzuweisen, denn es ist so allgemein, so grobmaschig, dass alles durchgeht, es sei gute oder schlechte Kunst. Es betont eine Abhängigkeit der Kunst von der Natur, die man willkürlich ändern kann; ein Minus auf der einen Seite bedingt ein Plus auf der anderen und umgekehrt, die Definition ist Kautschuk. Das Gränchen Wahrheit, das auch hier drinnen steckt, ist eben das Temperament, aber Thode ist ahnungslos. Er hat Meier-Graefe so unschuldig gelesen, dass er ihn noch von Zola beherrscht glaubt; anders sei ja seine Schätzung des Impressionismus undenkbar. Und doch hat Meier-Graefe formuliert: „Das Kunstwerk ist das letzte Resultat einer gesetzmässigen Wirkung besonderer Einheiten, um eine Erscheinung bildlich darzustellen. Das Gesetz der Wirkung dieser Einheiten folgt aus dem Material, die Wahl der Einheit aus der Persönlichkeit des Künstlers." Was sagt Herr Thode nun?

Aber da ist noch ein zweites Schlagwort: L'art pour l'art. Henry Thode übersetzt es in gutes Deutsch und sagt: Virtuosentum. „Eine Kunst, die um ihrer selbst willen getrieben

wird, mit höchster Geschicklichkeit, und sich absperrt von allen mächtigen Aufgaben der Zeit, hat den Grössenwahn! L'art pour l'art ist falsch künstlerisch (!) als These." Der Ausdruck Thodes wirkt ohne Kommentar. Stümperhafter spricht wohl kaum ein Laie. Kennt Henry Thode die Künstler, die sich nicht absperren von den mächtigen Aufgaben der Zeit? Ich denke, die Stärkung des „Patriotismus" ist eine: also begrüssen wir in Ehrfurcht Rocholl und Anton von Werner. Akzeptiert auch Thode den Sozialismus? Dann loben wir die Maler von 1880, die gewissen „Armeleutemaler". Aber die Religion . . .? Ja, da sind wir sehr in Verlegenheit; da gibt es nur einen, der in diesem Punkte die Ehre der ganzen modernen Kunst rettet, und ich bin unhöflich genug, als einziger in Deutschland von ihm zu wissen. Es ist ein Bergmann im dunkelsten Oberschlesien, einfach an Gemüt und des Lesens und Schreibens nicht kundig, ein polnischer Fra Giovanni ohne Tonsur, der letzte, gottselig und tiefverborgen, ein Hort der Frömmigkeit für alle umliegenden Dörfer. Der malt seine Heiligenbildchen wie der selige Frate vor fünfhundert Jahren, mit gleicher Einfalt, vielleicht ein wenig schlechter, aber in ganz untadeliger Gesinnung. Preisen wir ihn; l'art pour l'art liegt noch fünfhundert Jahre vor ihm. Henry Thode sollte sich um ihn und seinesgleichen kümmern. Er garantiert das Fortbestehen jener vielgeliebten deutschen Kultur, die aus dem Gemüt eine Phrase und aus dem Intellekt einen Teufel macht, und die sich altjüngferliche Ekstasen gönnt, wenn man um jene gewissen süssen Natürlichkeiten eine falbe dunstige Gloriole spinnt. Er sollte sich um ihn kümmern, denn die Beschränktheit fühlt sich in schlechter Luft am wohlsten. Und das Kulturparfüm Thodes ist Muffigkeit, jener atemraubende Geruch, der aus nie gelüfteten Stuben strömt . . .

Aber wir sind Menschen, die das Lichte lieben; wir atmen die reinen Züge des Odems, der über die Blumen streicht. Wir sind Inbrünstige des Ewig-Natürlichen, und unseren staunenden Augen ist nichts zu klein. Nichts ist an uns Leib und nichts Seele; sondern Leib und Seele sind ineinander gelöst. Wir lieben die Reinheit und die leichte Gebärde; uns rührt im Unscheinbaren der tiefe Sinn. Wir öffnen uns dem Lichte gleich einer süssen Umarmung und trinken aus Sonnenstrahlen Zärtlichkeit; und die Heiterkeit unserer Glieder strömt in unsere

Gedanken mit leichten lächelnden Rhythmen. Wir lieben die Reinheit und die Deutlichkeit der Gesichte; das Verschwommene und Dunstige trifft uns als ein ekler Defekt. Wir hassen die Halbheit und die schleimige Schwäche, die nicht zu klaren Zielen dringt. Wir haben viel zu hassen. Unter den Kritikern Julius Meier Graefes sind die Undeutlichen in der Überzahl. Jeder, selbst der Nüchternste, hat seinen Punkt, wo er nicht weiter kann und dem Eingeständnis des Unvermögens den Selbstbetrug vorzieht. Jeder hat irgendwo seine Phrase; jeder hat irgendwo nicht genügend gedacht.

Vor mir liegt ein Aufsatz der Leipziger Neuesten Nachrichten; eine Kritik des Falles Böcklin von Otto Grautoff. Ich greife ihn aus der Masse des Ähnlichen heraus, denn er ist ein Schulbeispiel der Indifferenz, die sich sympathisch gibt, um dem Temperament nicht Anstrengungen zuzumuten; die gleichwohl alle Irtümer sammelt, die je der absprechendsten Kritik unterlaufen könnten. Ich zitiere: „Unter allen unbeschreiblichen Dingen ist das unbeschreiblichste die Schönheit. Wir alle verdanken Arnold Böcklin Stunden reinsten Genusses und tiefster Freude, und manches seiner Werke ist uns, als unsere Augen es das erste Mal erklickten, ein unvergessliches inneres Erlebnis gewesen.“ — Ein ähnliches könnte ich auch von mir behaupten, und der junge Meier-Graefe hat sicher das erste Mal auch für Böcklin geschwärmt. Man sollte aber die Erfahrung gemacht haben, dass die Dinge im Laufe des Reifwerdens ihre Gesichter verändern, und dass der Wauwau, vor dem wir uns als Kinder fürchteten, seine Bärbeissigkeit allmählich in eine höchst komische Grimasse wandelt. Urteile sind dazu da, revidiert zu werden, πάντα ῥεῖ; es gehört freilich Mut dazu, sich zu seinen neuen Einsichten zu bekennen und lieber alle Brücken hinter sich zu verbrennen, als eine intellektuelle Unehrlichkeit zu begehen. Aber bewusste Mängel des Intellekts haben für unsere Skeptiker mit der Moral nichts zu tun.

Ich zitiere weiter: „Mit Leidenschaft führt Meier-Graefe den Kampf und verwickelt sich dabei in die unentwirrbarsten Widersprüche. Einmal sagt er, Böcklin übertreibt den Traum und bringt ihn auf die Leinwand, dann wieder, Böcklin bilde gesehene Dinge nach . . .“ Man muss wissen, dass diese im wörtlichen Verstand allerdings sich widersprechenden Ausdrücke in zwei verschiedenen Kapiteln stehen, dass also hier jene bekannte

Fälschung vorliegt, die durch Zerreissen des Zusammenhanges den Sinn entstellt. Tatsächlich liegt der Widerspruch nur in den Worten „Traum“ und „Gesehenes“: es kommt beidemal Meier-Graefe nur darauf an, zu sagen, dass Böcklins Vorwürfe „aus dem Kopf in den Rahmen springen“, ohne in der Dunkelkammer des Gestalters jene geheimnisvolle Läuterung erfahren zu haben, die wir an den Meisterwerken der Alten verehren.

Grautoff fährt fort: „Schlimm ist der Satz: Es scheint unmöglich, auf einem anderen Wege Malerei zu erzeugen als dem des Entwickelungsstranges seit 500 Jahren. Meier-Graefe ist ein zu guter Kenner kunstgeschichtlicher Entwickelung, und es müsste eigentlich unnötig sein, ihn daran zu erinnern, dass die Entwickelung der Kunst nicht immer in einer geraden Linie verlaufen ist. Es ging immer bergauf und bergab. Auf Fragonard und die blühende Zeit der Rokokomaler folgte der Zeichner David, auf David Delacroix, der wieder an Rubens anknüpfte. Gegen Delacroix aber erhob sich wieder Ingres . . .“ — Nach welchen Gesichtspunkten wohl Grautoff werten mag!? Der David der Revolutionsbilder existiert doch wohl als Faktor der Entwickelung kaum. Aus ihm einen Kontrast zu Fragonard konstruieren wollen, ist naiv oder einem leicht sichtbaren Zweck angepasste Rabulistik. Der Künstler David, von dem die Ehrlichen sprechen, ist der Schöpfer jener Porträts von relativen Qualitäten, die die Tradition des Rokoko erhalten und fortsetzen, zum Unterschied von Carstens, der das malerische Erbe verwegen in die Winde streut. Und Ingres? Seine Arabeske und Delacroix' Kolorismus sind in der Tat unverkennbare Kontraste, aber wie oberflächlich muss man sein und wie sehr muss man Meier-Graefe missverstehen, um zwischen beiden ein Verhältnis herzustellen, wie es etwa zwischen Böcklin und den Impressionisten besteht! Kam es Meier-Graefe darauf an, zu lehren, dass in der Malerei nur der Kolorismus, jenes gewisse Weiche, Nuancierte, Abstufung und Auflösung der Konturen zu Recht besteht? Die Stelle mag gezeigt werden, wo das geschrieben steht. Ingres ist für Meier-Graefe einer der grössten Meister. Seine harte Zeichnung hinderte nicht, dass er vollkommene Bilder schuf. Er versuchte nicht wie Böcklin, die Staffelei zur Wand zu machen und die Malweise des Fresko auf das Staffeleibild zu übertragen. Das heisst: er handelte in jedem Betracht als Künstler, mit den Einheiten, die ihm ge-

geben waren, zur Harmonie zu kommen. Böcklin aber vertauschte willkürlich die Mittel und endete in der Barbarei: Wo ist die Ähnlichkeit? . . .

Keiner hat Meier-Graefe mit Unbefangenheit gelesen. Es hat ihn keiner verstanden. Das Unglück wäre nicht gross, wenn zu erwarten stände, dass das Reifen der gegenwärtigen Leser von selbst die Wirkung zeitigen würde, die das Buch jetzt verabsäumte. Aber es mangelt an Ernst und Tiefe, es mangelt an der simplen Voraussetzung, dass man es wagen darf, die Leute beim Wort zu nehmen. Wehe dem, der es tut! Der in seiner Arglosigkeit glaubt, sich bei Vertrauenswürdigen zu befinden, wenn er sie die moderne Kunst loben hört. Plötzlich hört er ein Wort wie dieses: dass ein Césanne wie ein Rechenexempel wirke und nur einen Reiz auf die Netzhaut ausübe, dass der Impressionismus eine Technik sei und der Seele ermangle u. s. w. Es überläuft ihn heiss und kalt. Warum denn anerkennen, wenn ihr kein Gefühl dafür habt! Warum denn Kultur prästieren, wenn bei jeder Unüberlegtheit der Bocksfuss eurer gemeinen Inferiorität herausguckt! — Ehrlicher Henry Thode! Ich fühle etwas wie Hochachtung vor diesem gründlichen Verneiner.

Aber die Grautoffs und Konsorten sind feig, nur feig. Das ist die Majorität, die nichts entscheidet, die sich fürchtet schroff zu sein, weil sie zu keiner Sache ein rechtes Verhältnis hat. Das ist die Majorität der schlechten Musikanten, der unzulänglichen Schriftsteller, die schwätzen, ohne zu wissen, die schreiben, ohne zu denken, die schwärmen, ohne zu fühlen. Die kompakte Majorität der Mittelmässigen, die sich mit Bleigewichten an jede Kulturtat hängen und dafür sorgen, dass der Staub und der Dreck von den Augen der trottenden Herde nicht weiche.

Julius Meier-Graefe:

Die Kiste.

Lieber Böcklin-Verehrer!

Gern beantworte ich Deine Frage und danke Dir für freundliches Beileid. Weine nicht, das kann jedem passieren. Nein, ich fühle mich ganz wohl. Keine Leere, im Gegenteil. Übrigens ist es

ja schon so lange her. Wundere mich, dass es Dir nicht ebenso geht. Der Anfang war bei Dir wahrscheinlich geradeso. Aber höre:

Ich war in München, im ersten Semester. Wenn Spielabend auf der Kneipe war, bekamen wir Füchse Urlaub zur Oper oder zu ähnlichen repräsentativen Dingen. Man ging Steh-Parkett, immer natürlich möglichst nach vorne. Mein Leibbursch hatte Ermässigung. Wenn es nicht zu voll war, konnte man sich nach dem ersten Akt hinsetzen. Am ersten Spielabend hörte ich zum erstenmal ein Stück aus der Trilogie, Siegfried oder die Walküre. Zufällig, gleich am nächsten Morgen darauf, nach dem Fechtboden, begegnete mir der erste Böcklin. Zwei Eindrücke! Im elterlichen Hause auf dem Lande hatte ich bisher nur die betrübenden Stiche nach Raffael im Salon gesehen. Über meinem Bett hing dito ein Stich der heiligen Genoveva im Walde, für die Mitglieder des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, auch nicht berückend. Nachher in der winzigen Gymnasialstadt an der Grenze Podoliens wenig gelungene Porträts des alten Kaisers und der Kaiserin; in der Aula die Königin Luise, Du weisst schon. Halt, ich erinnere mich, ich war mal als kleiner Junge mit meiner Mutter in der Dresdener Galerie vor der Raffaelschen Madonna, vor derselben, die im Salon über dem Plüschsofa hing. Mama hingegossen, ich bekam Hunger, gab dies zu verstehen, bekam eine Ohrfeige. Sonst nichts, dass ich wüsste. —

Auch die ersten wesentlichen Orchestergenüsse fallen in die Gymnasialzeit. Sonntag mittags, während man auf dem Markt seinen neuesten Schlips im Gänsemarsch spazieren führte und mit den höheren Töchtern, gleichfalls im Gänsemarsch, äugelte, spielte die Kapelle des 18. Infanterie-Regiments. Nicht schlecht. Der Takt brachte das jugendliche Herz und die Beine in die gewisse Schwingung. Jedesmal beim Vorbeigehen sah ich Martha tiefer in die Augen, und wenn dann gerade die Pauke schlug, tippte ich sie an. Dieselbe Schwingung damals in München, nur noch tiefer sozusagen. Natürlich fand ich Wagner den grössten Musiker, Böcklin den grössten Maler. Böcklins wegen kontrahierte ich auf dem ersten S. C.-Kommers einen Franken-Fuchs. (Möchte wissen, ob er ihn heute liebt.) Um zu Wagner zu kommen, meldete ich mich an offiziellen Abenden krank, ging in Räuber-Zivil auf den Olymp, herrlich! traf da eines Abends meinen Leibburschen, auch in Räuber-Zivil. Dicke Freund-

schaft, selige Stunden. Ich sehe noch den Vogel als Siegfried — zum Heulen. Gura als Wotan mit dem Auge, das nicht da war, der grossen Locke, dem götterhaft Ennuyierten. Überhaupt götterhaft, Weltnebel-Stimmung; gleichzeitig lyrisch und pompös. Wenn die Herzog zwitscherte, wurde mir leicht, wenn Siehr sein Riesendrachenmaul aufmachte und grunzte, wurde mir trotz rasendem Jammer wie Rotkäppchen. Böcklin andererseits — na, Du kannst Dir ja denken. Beide erregten. Beide passten zu der Jugend, zu den diversen anderen Dingen, denen ich damals eifrig oblag, die mich gleichfalls, mit Respekt zu sagen, anregten. Der erste Abend, der erste Morgen blieben das Schönste. Jedesmal, wenn ich in den nächsten Jahren einen Böcklin sah oder einen Wagner hörte, dachte ich dankbar an die ersten seligen Stunden in München. Das hielt ungeheuer lange. Ich sah andere Bilder, aber mochte sie nicht; erinnere mich noch, dass ich Rembrandt in einer besseren Berliner Gesellschaft einen gemeinen Kerl nannte. Wurde dafür rasend originell befunden. Mochte alles andere nicht, weil mich das nicht so wie Böcklin packte, nicht so erregte. Auch keine andere Musik konnte ich hören, konnte einfach nicht, fand alles das rührend langweilig, schlief einmal unter Bülow bei Beethoven ein. Dann kam die Periode, wo ich bessere Dinge „auch liebte", aber, wenn ich darüber sprach, „vom anderen Standpunkt". Ich tat Böcklin und Wagner in ein Separat-Kästchen und liess es unbeeinflusst von der Veränderung der Gelüste, die sich im übrigen in mir vollzog. Ich gewöhnte mir mancherlei ab, mancherlei an, fing an, ganz vernünftige Dinge zu denken, aber liess das Kästchen zufrieden. Daran rühren wäre mir wie Verrat am Heiligsten erschienen. — Jahre vergingen. Schliesslich, gestehe ich ehrlich, hatte ich im Drange vieler Dinge auch das eine vergessen. Eines schönen Tages passierte mir etwas Merkwürdiges. Ich stand vor demselben Rembrandt, den ich damals in meiner Eselei für wer weiss was erklärt hatte, und fand ihn schön, göttlich schön. Ich lief immer wieder hin, höchst beunruhigt, das Bild wurde immer schöner. Die Sache quälte mich beinahe. Ich war nicht so blödsinnig, nicht zu merken, dass es mit dem Kästchen zusammenhing, wenn ich damals den Rembrandt für gemein gehalten hatte. Ähnliche Szenen wiederholten sich vor anderen Jugendsünden, auch im Konzert, in der Oper, bei Beethoven und anderen, bei denen ich geschlafen

hatte. Ich schleppte das Kästchen wie eine richtige Kiste mit mir herum. Schliesslich — ich glaube, es war vor dem ersten Porträt Goyas — öffnete ich es, und siehe da: Wagner hatte sich merkwürdig verändert, ich erkannte noch etwas von der früheren Herrlichkeit, aber zusammengeschrumpft, kleiner, und was das merkwürdigste war, ganz ohne Weltnebel, gar nicht gigantisch, sondern beinahe niedlich. Von Böcklin aber, den ich so zärtlich damals in Watte verpackt hatte — keine, nicht die leiseste Spur. Unheimlich, wie? Und seitdem — aus! Wagner habe ich noch oft gehört und gern, aber anders als damals, ohne die, mit Respekt zu sagen, Erregung, mit Vorliebe ohne Bühne. Den anderen aber habe ich nie wieder zu Gesicht bekommen.

Wie Böcklin-Wagner habe ich auch noch andere Dummheiten gemacht, leider. Aber immer genau so: erst in das Kästchen, vergessen, nachgesehen, futsch. Mit den Jahren bekommt man Übung. Ich sage Dir, tout est là, die Hauptsache ist, immer sein Kästchen in Ordnung, unter Kontrolle zu halten, und im allgemeinen: möglichst wenige, überhaupt keine! Alles fürs Ganze. Na, das verstehst Du nicht.

Leichtsinnig? — Bist Du verrückt? Soll ich mich etwa in Kamerun vergraben? Danke ergebenst. Konsequenz oder Inkonsequenz, revient au même. Trägst Du noch den heiligen Rock? — Na also! Auch mal dagewesen. Adam und Eva liebten noch andere Dinge. Als ich klein war, — aber ich will Dich nicht kränken.

Im übrigen hat das mit Liebe oder Treue gar nichts zu tun; oder nur insofern: hast Du Geliebte gehabt? — Ich auch, schockweise: Rheinland, Westfalen, Podolien, München, Zürich, Berlin, London, Paris. Bestehst Du nicht etwa darauf, dass sie immer besser werden? Ich weiss, was Du sagen willst, die Wahl ist willig, — nun, ich will mich nicht in Deine zarten Details drängen. Jedenfalls, wenn Du es noch nicht so machst, so mache es jetzt so und nimm die Beste zur Frau, die Allerbeste. Nachher wird Dir nicht einfallen, zu einer längst Verflossenen zurückzulaufen. Tue es nicht! es macht doch kein Vergnügen. Tröste sie mit süssen Worten oder verheirate sie einem guten Freunde oder zahle ihr Renten.

In der Kunst ist es ebenso, nur ganz anders. Kein Moralischer, das ist das Schöne, kein Vitriol. Betrügen wird

hier Pflicht. Nur sich selbst nicht! Die einzige Ausnahme. Und dann mit eiserner Konsequenz inkonsequent sein. Das verstehst Du nicht? Gib Dir Mühe! Dass hier eine Spur weniger Dummheit vonnöten ist als in der Liebe, ist wesentlich; dafür ist es schöner. Nichts bedauern! Lass sie schimpfen: Du bist kein Kritiker. Mach Dir selber nicht bange, die anderen meinen es lange nicht so schlimm als Du selbst. Selbst wenn Du geschworen hast, beruhige Dich, es ist kein Meineid. Ja sogar, wenn Du eine Photographie über der Chaiselongue hängen hast, lass Dich nicht abhalten! Drehe sie um und schreib das Datum darauf. Du wirst deshalb noch kein Kunstweiser. Aber immerhin, der Tag zählt. Kaufe Dir eine andere, von demselben, aber früheres Datum. Noch besser eine von den alten Leuten, die der Hausheilige Schmierer nannte. Du wirst Wunderdinge erleben, Liebe ist Sauce daneben. Denn Du wirst bemerken, dass mit dem einen, den Du ablegst, nicht einer, sondern tausend andere kommen, die Dir vorher im Grunde — sei ehrlich! — Wurst waren. Jeder einzelne, unvergleichlich schöner als der abgelegte, alle zusammen das wahre Paradies. Und Du wirst die merkwürdige Erfahrung machen, dass alle — trotz der Verschiedenheit untereinander — Dir merklich immer näher kommen, näher als Böcklin, in eine andere, respektablere Nähe, — so nahe, dass Du Dir schliesslich, ohne grössenwahnsinnig zu werden, einbilden wirst, zu ihnen zu gehören. Dann versuche mal einen von ihnen in die Kiste zu tun: Tizian, Rembrandt, Hals, Velasquez, Rubens, Delacroix, Manet, Liebermann. Gibt's nicht! Keinen wirst Du wieder verlieren, immer mehr bekommen, bis Du selber in die Kiste kommst.

In dieser Hoffnung,

Dein M.-G.

Ferdinand Gregori:

Schauspieler und Kritiker.

Es ist niemandem verwehrt, gesprächsweise und in Privatbriefen über künstlerische Darbietungen kurz und schroff zu urteilen: sie gefallen mir, oder: sie gefallen mir nicht! Vom Berufskritiker aber darf man billig verlangen, dass er seine Urteile begründet. Mit der Zahl der Hörer und Leser wächst dabei die Verantwortlichkeit. Er mag sich in der Begründung täuschen, aber geben muss er sie, wenn anders er die Tausende, zu denen er spricht, nicht einer blindgläubigen Gemeinde gleichachtet, der man alles mögliche, also auch einseitig-beschränkte Ansichten durch Hypnose suggerieren kann.

Nicht durch der Liebe Seile sind heutzutage Schauspieler und Kritiker aneinander gebunden. Es besteht beinahe ein unnatürliches Verhältnis zwischen ihnen, mindestens hat eine Verwirrung der Gefühle Platz gegriffen. Sachlich ist ja der Schauspieler unabhängig vom Kritiker: was er schafft, schafft er fern von ihm und ohne ihn. Der Kritiker aber ist gerade im wesentlichen abhängig vom Schauspieler, etwa wie dieser vom Dichter; er vermag sein Amt nur auf Grund der Schöpfung eines anderen auszuüben. Nun aber sucht in Wirklichkeit nicht der Kritiker den Schauspieler bei der Arbeit auf, um eine Rolle, eine Aufführung wachsen zu sehen und sich auf eine sachliche Beurteilung vorzubereiten, sondern der Schauspieler geht zum Kritiker,*) um — ja, warum denn eigentlich? Ist's ein Akt der Höflichkeit? Man gibt seine Karte bei Vorgesetzten ab, wenn man in eine neue Umgebung eintritt. Ist der Kritiker des Schauspielers Vorgesetzter? Dann wäre ja wohl auch der Schauspieler der Leutnant des Dichter-Fähnrichs! Ich meine, beides stellt die Wahrheit auf den Kopf. Was aber treibt zu dieser Visite an? — Die Furcht! Der Kritiker kann schaden! — Wie denn, indem er die Wahrheit sagt? — Ja, kennt er sie denn, die Wahrheit? Und hat man von vornherein das Vertrauen, dass er unbefangen ist? — O nein, er kennt sie oft nicht, und der Glaube an seine Unbefangenheit ist nur zu sehr erschüttert! — Deshalb hin zu ihm. Wie wäre ein solcher Besuch anders zu erklären!

Wie für den lächerlichen Hervorruf auf der Bühne lässt sich für diese Besuche kein einziges, irgendwie künstlerisches Motiv aufzeigen. Ich bin auch überzeugt, dass sich die also Beehrten, denen man obendrein Zeit stiehlt, nur selten davon beeinflussen lassen. Ja, den ernsten Mann muss es geradezu gegen den Besucher einnehmen, wenn ihm mit so übertriebener Höflichkeit gehuldigt wird. Er muss sich sagen, dass er ja gar nicht im Interesse des Schauspielers schreibe, sondern im Interesse der Kunst, und dass er in zweiter Linie vielleicht auf den geistigen Horizont seiner Leser Rücksicht nehme. Der Schauspieler ist für ihn beinahe nur das, was seinem kritischen Kollegen das Bild des Malers, die Skulptur des Bildhauers, das gedruckte Buch des Dichters bedeutet. Denn beim Schauspieler verquicken

*) Wir wissen nicht, ob diese Unsitte in Österreich noch grassiert; in Deutschland präsentieren sich wohl nur Komödianten.

D. Herausgeber.

sich Werk und Person inniger als sonstwo in den Künsten; sie decken sich zu Zeiten und scheinen unlösbar zu sein. Und es ist nicht Aufgabe des Beurteilers, diese Identität festzustellen; der ausserbühnliche Mensch kommt für ihn gar nicht in Betracht.

Warum aber hat sich die Mehrzahl der Kritiker nicht gegen die Schauspielerbesuche gewehrt? Weshalb ging der Anstoss zur Tilgung dieser Unsitte von der deutschen Bühnengenossenschaft aus und nicht von den Redaktionen? — Es gibt eben, besonders in mittleren Städten, Rezensenten, die aus den Unterhaltungen mit den überhöflichen Mimen Anregung und Stoff für die nächste Kritik sammeln. Es werden natürlich nicht tiefere Probleme angeschnitten — die lassen sich im Husch weniger Minuten nicht angreifen — sondern interne, administrative Angelegenheiten, Klatsch und Tratsch werden verhandelt, die sich dann bequem in Feuilletons verweben lassen. Weil der Kritiker zumeist nicht einmal die Elemente der Schauspielerei kennt, über die er zu Gericht sitzen soll, deckt er seine Blösse mit den Fetzen äusserlicher, unwesentlicher Kinkerlitzchen zu; und die fliegen ihm während solcher Besuche auf den Tisch.

Daraus nun, dass der Kritiker seine Materie nicht genügend kennt und dass der Schauspieler wiederum kein Vertrauen zu seinem Richter hat, resultiert die Verwirrung der Gefühle, resultiert die Gegensätzlichkeit zwischen beiden Lagern. Es gab Zeiten, da der vernichtende Witz und die lobhudelnde Phrase in der Schauspielkritik noch selten waren, da man sich zuvörderst der Kunst verpflichtet fühlte und nicht den flüchtigen Lesern, die von ernster ästhetischer Erziehung nichts wissen wollen. Roetscher hat mit seiner bühnengemässen Zergliederung shakespearischer Charaktere und mit der liebevollen Hingabe an schauspielerische Leistungen sowohl dem allgemeinen Verständnis dramatischer Werke als auch der Darstellungskunst und dem Darsteller selbst Vorschub geleistet. Und da man ihm in jener kunstarmen Epoche die Spalten öffnete, da er für seine breiten Abhandlungen Verleger fand, so ist anzunehmen, dass das Lesepublikum mit ihm ging. Es ist ein endlich überwundener Standpunkt, zum vollen Genusss der Kunstwerke reiche das rasche instinktive Gefühl aus. Gewiss sind die letzten Geheimnisse der Lyrik, etwa, ob auch unser Herz sie wittert, nicht und nie in nackte Worte zu bannen; die symbolische Kraft aber der Bilder und Bildkreise in Goethes, Kellers, Mörikes und Hebbels dichterischen Wundern enthüllt sich nicht mit eins, und stände der Gefühlsreichste vor ihnen. Man muss sich wieder und wieder an sie hinanspielen, den ganzen Menschen auf die paar Zeilen konzentrieren, Sinne und Verstand zusammen in beide Hände nehmen, um dem Dichterschöpfer nahe zu kommen. Dann aber können auch vier kurze Zeilen zum erinnerungsreichen Erlebnis heraufwachsen. An einem Dürerschen Holzschnitt, einer Bachschen Fuge, einer Klingerschen Radierung geht man nicht wie an einem Schaufenster vorüber. Da nun aber eine dramatische Aufführung, in der eine Summe von Kunst und Kunsthandwerk steckt, am Laienauge vorübergleitet wie der Zauberwagen eines Traums: man weiss nicht, von wannen er kommt, so muss der Kritiker, der Kenner, in seiner Besprechung das rollende Rad gemächlich zurückdrehen und Anfang, Mitte und Ende des Laufes bestimmen. Wie würden die Sinne der Leser geschärft werden, wenn man ernst und sachlich darlegte, warum

ihnen eigentlich Kainzens König Alfons und Baumeisters Falstaff so sehr gefallen haben und woran andere Leistungen kranken. Ich bin überzeugt, dass das Publikum dann endlich die wahrhaftigen Schauspieler von den hohlherzigen Machern scheiden lernte, dass die Theaterleitungen die Stücke viel sorgsamer inszenieren müssten und die Schauspieler reichlichen Gewinn für zukünftiges Arbeiten davontrügen.

Dass dem Kritiker oft auch die rechte Liebe zur Sache fehlt, ist nur eine Folge seiner Unkenntnis. Ich will noch von dem Erzfeinde einer genau erwogenen Kritik, dem Lendemain-Götzen, absehen; aber auch die langsamer entstandenen Aufsätze der Tagesblätter und der periodischen Zeitschriften haben am Schlusse der ausgedehnten literarischen Betrachtungen nur ein paar Schulkinder-Zensuren für die bühnliche Umschöpfung übrig. Lieben heisst aber: das Wohl des anderen wollen. Wie kann nun jemand unser Wohl fördern, der die Grenzen und den Bereich unseres Schaffens nicht kennt, der also nicht weiss, welchen Anteil wir am Werke haben, was uns fehlt und frommt? Es hat sich mit der Zeit eine ansehnliche Tabelle voll solcher Klichézensuren herausgebildet, die ohne viel Nachdenken und mit rührender Einmütigkeit verteilt werden. Der jugendliche Held ist „feurig und temperamentvoll", der Bonvivant „schneidig", die Heroine hat mit der Salondame die „stattliche Erscheinung" gemein, im übrigen ist sie „imposant", wo die andere „geistvoll" wirkt. Dem ersten Helden muss eine „ruhige Männlichkeit" eigen sein, dem Charakterspieler „Schärfe". Die Sentimentale erfreut sich des „echt mädchenhaften Empfindens", während sich die Naive durch „Schalkhaftigkeit" auszeichnet. Die Anstandseltern sind „würdig", der Komiker „komisch". Der Episodendarsteller wird entweder „den Intentionen des Dichters gerecht", „genügt" oder ist „wacker". Die Regie, von der der landläufige Regisseur allerdings auch nicht viel versteht, ist stets „glänzend", wenn bunte Kostüme und freche Dekorationen sich vordrängen, und sie „sorgt für ein flottes Ensemble", wenn keiner stecken bleibt. Dann und wann „passen einige nicht in den Rahmen"; das sind entweder die zu Guten oder die zu Schlechten.

Ich bin der letzte, der die Eitelkeit der Schauspieler gutheisst und ihre Arbeit vielleicht über die des Dichters stellt. Von jeher ist meine Rede gewesen, dass wir uns als Diener des Kunstwerks fühlen müssen, und dass wir zu Charlatanen würden, wenn wir selbstherrlich damit schalteten. Für die Kritik aber ist es wesentlich, bei einer Aufführung gegebenenfalls bis ins Kleinste hinunterzusteigen, um nachzuweisen, wo die Darstellung den Dichter erreicht, wo sie hinter ihm zurückbleibt und wo sie ihm entgegenarbeitet. Es ist da freilich nötig, durch doppelte Türen sehen zu können. Die eine führt in des Schauspielers Schaffen, die andere in das des Dichters. Den Dichter zu beurteilen, ist der Kritiker geübt; da tritt er festen Boden, besonders wenn das Stück gedruckt vorliegt. Schwieriger wird's schon, wenn er ohne Buch sich durch das Medium der Schauspielerei hineinlesen muss. Die Scheidewand ist da nicht ohne feinen Spürsinn aufzurichten. Nun aber gar im Sonderbereiche der bühnlichen Künste so heimisch zu sein, dass Lob und Tadel den Nagel auf den Kopf treffen, das steht über den Geheimnissen der Grammatik und Orthographie. Da macht sich einer über die Unnatur der Anordnung lustig, wenn bei einer Sitzung auf der Bühne die Tischseite nach der Rampe zu mit fünf Stühlen und zwei Personen besetzt ist, während an der Gegenseite

zehn Menschen placiert sind. Er bedenkt aber nicht, dass bei gleichmässiger Verteilung sechs Personen gezwungen wären, nach der Rückwand zu sprechen, was Undeutlichkeit zur Folge hätte, und dass nun auch die sechs an der Gegenseite von den sechs an der Rampenseite zur Hälfte gedeckt würden. — Er tadelt, dass bei stürmischem Wetter (durch Wind- und Regenmaschinen angedeutet) die Vorhänge am offenen Fenster sich nicht unausgesetzt bewegen, sondern nur zwei- oder dreimal flattern. Er bedenkt nicht, dass die Zuschauer im anderen Falle sich vom Inhalte der Szene abkehren würden, um über das Problem nachzusinnen, wie der Theatermeister die Gardine lebendig erhält. — Er wirft dem Schauspieler vor, dass er schöne Einzelheiten einer Rede unter den Tisch fallen lasse, und merkt nicht, dass es mit der Absicht geschieht, die grosse Linie der Szene nicht fort und fort zu unterbrechen und eine Steigerung zu ermöglichen.

Es schreiben heute viele Kritiker überhaupt nicht mehr über, sondern gegen das Theater; viele wiederum nehmen es noch nicht einmal so ernst, uns einzeln zu tadeln. Die Theaterkritik übt man ja auch nur im Nebenamte, nur wenige sehen ihre Lebensaufgabe darin. Vielleicht lassen sich aber gerade aus den eigentlichen Berufen der Kritiker Schlüsse auf ihr vielfältiges Verhalten zu uns ziehen?

Es gibt nur noch verschwindend wenige Literatur- und Kunsthistoriker von Geblüt unter ihnen; und diese wenigen sind meist jung und ohne Erfahrung. Da sie fast alle nach der Leitung eines Theaters streben, liegt ihnen ernstlich daran, in das Innere des bühnlichen Schaffens zu dringen. Und ob sie sich auch bei der Entdeckung neuer Talente neunmal von zehn täuschen, so überraschen sie doch durch eigenartige, beherzigenswerte Gesichtspunkte in ihren Beurteilungen. — Die anderen sind entweder Dramen- und Possendichter oder verabschiedete Schauspieler oder Lyriker und Romanciers. Hat ein Kritiker eine eigene dramatische Arbeit auf dem Theaterbureau liegen, so ist er nicht mehr imstande, von Herzen freimütig über die Leitung und die Darsteller dieses Instituts zu urteilen. Das ist fast verzeihlich. Der Direktor soll ja sein Stück annehmeu, die Schauspieler sollen ihr ganzes Können dafür einsetzen — ist es da klug, ist es da billig, ihnen Kränkungen zu bereiten? Hat er sich aber trotzdem die Offenherzigkeit gewahrt oder handelt es sich um Bühnen, denen er keine Schonung schuldig zu sein glaubt, so lenkt er sein ganzes Augenmerk einseitig — oft voll Neid — auf das Werk, während er die Darstellung in lakonischer Kürze abtut. Der moderne Dramatiker hat für uns überhaupt nie viel Achtung übrig, wir sind ihm der tote Stein, der Leben annimmt unter seiner Bildnerhand. — Sattelt ein Schauspieler zum Kritiker um, so folgt er kaum einer inneren Stimme, nur äussere Not treibt ihn dazu. Dabei ist er von seiner schauspielerischen Ohnmacht fast nie überzeugt und fühlt sich gern als Opfer von Kulissenkabalen. Wer sich jedoch in seinen Qualitäten als ausübender Künstler so gründlich täuscht, kann auch als Kritiker nicht vorurteilsfrei sein. Diejenigen Schauspieler besonders und ihresgleichen, deren Erfolge ihn von der Bühne verjagt haben, und denen er sich überlegen wähnt, werden sicherlich nie eine gerechte Beurteilung von ihm erfahren. — Die lyrischen Dichter und die Romanciers gehen noch ziemlich gern ins Theater und schwärmen von einzelnen schönen Szenen, über denen sie ein ganzes schlechtes Stück vergessen können. Den

Schauspieler identifizieren sie mit der Rolle, loben und tadeln ihn, je nachdem die dichterische Figur ihnen gefällt oder nicht.

Neben diesen Führern der theatralischen Kritik stehen ganze Fähnlein grüner, kunstverstopfter Jünglinge, die auch unterm Redaktionsstrich und auch über Bühnenkunst schreiben. Jede Zeitung verfügt vielleicht über zwei ständige Referenten, aber gar oft — in Berlin fast jeden Sonntag — werden fünf Neuaufführungen in einer Nummer besprochen. Wir sind da gewiss noch im Vorteil den Musikern gegenüber, die sich glücklich schätzen müssen, wenn die Kritik ihnen eine Viertelstunde zuhört, weil ein einziger Musikreferent Abend für Abend drei und mehr Konzerte abtut. Anstatt nun aber die Leser bis zur zweiten oder dritten Aufführung warten zu lassen, wo eine angemessene Besprechung möglich wäre, werden kleine Leutchen aus der Expedition geholt — die Redakteure sind zu stolz, um selbst einzugreifen — und jedes Dilemma ist behoben. Diese „Schickjungen" wählen für ihre kritischen Emanationen von den übrigens gut gekannten Schlagworten durchweg die absprechenden oder setzen eine Negation vor die ermutigenden, um ihre Urteilsfähigkeit beim Redakteur und beim Publikum jedes Zweifels zu entkleiden. Denn im allgemeinen gilt einer, der tüchtig „verreissen" kann, für den schärferen Beobachter. Sie verreissen klein und gross nach Herzenslust. Auf das Konto dieser Fortbildungsschüler oder entlaufenen Quartaner hat sich mit der Zeit ein ganzes Lexikon unfreiwilliger Komik, haarsträubender Unwissenheit und stilistischer Sünden eingeschrieben. Diese Herrchen werden aber, gottlob, nur von denen ernst genommen, denen sie Lob spenden; und das sind wenige. — Ganz anders geartet sind die Reporter für die Vorstadtkunst, für die Auch- und Rauchtheater. Sie haben niemals eine wirklich gute Vorstellung gesehen und sind aus weichem Holze geschnitzt. Ein liebenswürdiger Direktor vermag viel über ihr Urteil. In ihren Pfennigzeilen fliesst eitel Milch und Honig. Jede Hauptrolle wird unter ihren Augen zur Meisterleistung und hat den Vergleich mit den berühmtesten Vertretern nicht zu scheuen. Für den Wissenden ist diese Art der Kritik gewiss nur drollig; was aber denkt das gutgläubige Zeitungspublikum davon, dass in seinem Tageblättchen zwischen dem „Faust" des teuersten Theaters und dem des billigsten nicht der geringste Unterschied gemacht wird? Die geschmackverseuchenden Schmieren werden durch solches Wohlwollen, das einer Fälschung nahe kommt, in ihrem schädlichen Tun unterstützt. Die Kritik hat in einer Grossstadt weder das Recht noch die Pflicht, relativ zu urteilen, wie in den Provinzstädten. Sind die aktuellen Schauerdramen einem Teile des Publikums wirklich willkommener als meinethalben eine gute Posse (woran ich nicht glaube), dann sollten sich die Zeitungsleiter doch für zu gut halten, mit diesem Teile des Publikums zu sympathisieren. Was unter der Spitzmarke „Kunst und Wissenschaft" steht, verlangt die peinlichste Überwachung und Sichtung durch eine Persönlichkeit, damit die Heiligkeit der beiden Begriffe nicht geschändet werde.

(Ein zweiter Artikel über die wirtschaftliche Frage folgt.)

A. Halbert:

Das Rezensionsexemplar, der Waschzettel, und ihre Rolle in der modernen Kritik.

„Sehr geehrte Redaktion!

Wir beehren uns, Ihnen hierbei das soeben erschienene Buch unseres Verlages . . .
mit der Bitte zu überreichen, ihm einige freundliche Worte in Ihrem geschätzten Blatte zu widmen. Inwieweit Sie hierbei die auf der Nebenseite befindlichen Zeilen verwenden wollen, stellen wir ganz Ihrem Ermessen anheim.

Der gefälligen Einsendung einer Belegnummer sehen wir entgegen und begrüssen Sie

in Hochachtung

N. N.“

Solche und ähnliche Briefe laufen tagtäglich bei den Redaktionen von Zeitschriften und Zeitungen ein — als Begleitschreiben der Rezensionsexemplare, die der Redaktion zur Besprechung eingesandt werden.

Sie sind, wie gesagt, einander ähnlich, unterscheiden sich nur selten durch eine formale Eigenart — sie sind eben als Geschäftsbriefe aufzufassen, Verkehrsschreiben zwischen Verlag und Redaktion. Der Redakteur wird sie selten lesen; er weiss so ungefähr, was von ihm verlangt wird.

Uns aber dürfte die psychologisch-literarische Seite dieser Begleitschreiben, sozusagen: ihre Entstehungsgeschichte interessieren.

Ich werde nicht kritisieren, nur schildern, aus eigener Erfahrung heraus. Der Beigeschmack von ironischer Komik, der sich einmischen dürfte, liegt in der Natur der Sache, nicht in meinem Willen.

— Das Rezensionsexemplar! Was weiss der Laie davon?! Welche Vorstellung hat er von seiner Wirkung und Wirksamkeit, von den vielen Seiten seiner Möglichkeit, von den Ahnungen und Enttäuschungen, von den Hoffnungen und Vermutungen, die sich daran knüpfen . . .

Es ist etwas Eigenes um so ein Rezensionsexemplar. Es verkörpert manchem Autor seine Zukunft, sein Heil und sein Glück. Wenn er erst für seine Arbeit einen Verleger gefunden hat, wenn die bösen Stunden der Korrekturen vorbei sind und der fertige, mehr oder minder geschmackvolle Band seinen Schreibtisch ziert, drängt er seinen Verleger — „doch endlich die Rezensionsexemplare zu versenden".

Der erste Schritt zum Ruhm ist so ein Rezensionsexemplar, für den jungen, unbekannten Autor; die Existenz seiner Arbeit für den älteren, erfahrenen. Wenn die Zeitungen erst Besprechungen bringen, da wird doch das Publikum erfahren . . . von Mund zu Mund wird es gehen, von Ohr zu Ohr . . . und die Fanfaren des Ruhmes werden tönen, seinen Namen der Welt verkünden. Der Verleger schüttelt das Haupt. Ihn hat die Zeit klug gemacht und das Leben skeptisch. Er weiss, dass von hundert versandten Rezensionsexemplaren kaum fünf eine Besprechung eintragen; und von diesen sind vielleicht noch einige tadelnd, schlecht, „runterreissend".

Er sagt dem Autor: Am besten, Sie schreiben einen „Waschzettel". Ist der Autor jung, versteht er dieses Kauderwelsch gar nicht — — ist er erfahren, setzt er sich seufzend an den Schreibtisch und — lobt sich selber . . . Ein Buch ist erschienen — epochemachend — tief — ungeheuer — und dann überreicht er diesen Zettel dem Verleger. Der „streicht" die Arbeit noch mehr 'raus. Schreibt etwa: Man müsse dem Verlag dankbar sein, dass er dieses Werk der Welt gab . . .

Und nun wird dieser Waschzettel recht sauber gedruckt; auf einem Blatt. Auf die andere Seite des Blattes oder

obenan schreibt der Verlag: er bitte um eine eingehende Besprechung des interessanten Werkes — eventuell unter Benützung der beistehenden Notiz.

Die Rezensionsexemplare werden versandt — der Autor hofft . . . wiegt sich in Träumen.

— — — — — — — — — — — — — —

In den Redaktionen wird mit Volldampf gearbeitet.

Tagtäglich laufen bei den Redaktionen solche Sendungen ein. Der Redakteur erhält sie zuerst, sucht für sich und seine junge Frau was „Nettes" heraus — „man kann ja einige Zeilen darüber schreiben" — den Rest erhalten die Mitarbeiter oder besser die Rezensenten. Das heisst, eigentlich ist dies nur bei grösseren Zeitungen oder Fachzeitschriften der Fall. Die kleineren Blätter und Blättchen sortieren die Waschzettel, streichen sie zusammen und machen Literatur: „Vom Büchertisch". Aber die Rezensenten!

Nun, nicht allzuselten liest man: „Aus dem Berg von Rezensionsexemplaren fiel mir ein Buch in die Hand, ein Buch . . ." Es fiel ihm in die Hand! Er blätterte drin und fand Offenbarungen oder Dummheiten, davon schreibt er. Und die Bücher, die ihm nicht „in die Hand fallen", durchstöbert er verdriesslich, legt sie beiseite, bis der Berg immer kleiner wird, ein Hügel zuerst, dann eine Erhöhung, dann Flachland . . . Aber Spass beiseite:

Auf welchen Standpunkt stellt sich der Durchschnittsrezensent, meinetwegen: welche Stellung nimmt er zum Buche ein?

Eine sehr gleichgültige, im ersten Moment. Wenn er „literarisch" gebildet ist, sucht er nach Namen, oder wenn er von Buchschmuck etwas versteht, richtet er sein Augenmerk auf den Verlag: Schiffer oder Fischer? Schiffer ist ein banausischer Name, Fischer gibt eine moderne Zeitschrift heraus; ergo bleibt Schiffer und dessen Autor ungeschoren.

Aber jeder Kritiker hat doch Neigungen, hat doch ein Kunstverständnis, hat doch ein Kunstgefühl —

Schon möglich. Aber wird er dann Rezensionsexemplare lesen? Rezensionsexemplare, die ihm der Redakteur auswählt, Bücher, die zufällig „eingelaufen" sind?

Und dann noch eins: Nehmen wir an, zufällig ist ihm wirklich ein Buch in die Hand gekommen, das ihm etwas sagte,

„poetisch“ zu reden: ein Buch, das zu seiner Seele sprach, ein Buch, das ihn begeisterte, ihn entzückte . . . und aus dieser Begeisterung, aus diesem Entzücken heraus schreibt er eine Besprechung, sagt, was ihm der Held oder die Heldin, die Tragödie oder die Komödie Schönes und Grosses zu sagen hatte. Er schreibt eine Seite, zwei Seiten, drei Seiten, das macht in seiner Zeitung 2 Spalten — er bringt es dem Redakteur, spricht vielleicht noch: „Ein Buch, das verdient, gelesen zu werden —“ aber der Redakteur meint malitiös: „Gott, Sie wissen doch, dass wir für ‚Literatur‘ kaum eine Seite übrig haben, und die Herren Verleger drängen, jeder will die Besprechung seiner Verlagswerke — wie kann ich da zwei Seiten über ein Buch bringen? Das ist doch ganz unmöglich.“

Was tun?

Nun, eben zusammenstreichen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Der Autor träumt noch . . . Da bringt man ihm die „Rezension“. Weder ein Urteil ist's, denn ihr fehlt die Begründung, aber auch keine Meinungsäusserung, keine Wiedergabe des Eindrucks — dafür ist sie zu kurz. Der Verlag schläft ein. Der Autor hört nichts mehr von seiner Arbeit.

Und nach Jahren wird der Autor klug. Er schreibt keine Bücher mehr. Schreibt lieber selbst Rezensionen.

Denn erstens wird man da nicht verrissen, sondern kann verreissen.

Zweitens hat man eine journalistische Karriere und eine „gewisse Macht“. Und drittens hat man was davon, mehr als der Autor — das Rezensionsexemplar . . .

II.

Ich schrieb gleich anfangs: der Beigeschmack von ironischer Komik werde nicht meine Schuld sein.

Das Thema ist nicht so lustig, aber die Umstände und die Zustände fordern heraus.

Über das Recht des Rezensionsexemplars entbrannte vor einigen Jahren eine heftige Diskussion; es handelte sich da um die rechtliche, die juristische Seite dieser Frage, und sie wurde im „Börsenblatt“ erörtert.

Dort ging's um die Frage des Eigentumsrechtes: Ob ein

Rezensionsexemplar der Redaktion, an die es gesandt wurde, gehöre? Oder ob sie nur dann ein Eigentumsrecht darauf habe, wenn sie eine Besprechung über das Buch gebracht, das heisst den rechtlichen Zweck erfüllt habe.

Man sprach damals etwas von einem „Handelsgeschäft", von einem Kontrakt — einem stillschweigenden allerdings — zwischen Verlag und Redaktion. Der Verlag habe von der Redaktion eine Besprechung des Buches oder mindestens eine Notiznahme von seiner Sendung zu fordern.

Franz Riss schrieb in der „Beilage zur allgemeinen Zeitung" folgendes: „Durch die Annahme eines Rezensionsexemplares erwächst dem Empfänger die Verpflichtung, eine dem Charakter der von ihm herausgegebenen Zeitschrift entsprechende Erwähnung des Werkes zu bringen. Unter Charakter der Zeitschrift ist ihre Bestimmung, ihre Stellungnahme zu den einschlägigen Fragen, ihre bisherige Gepflogenheit, nicht zuletzt ihre äussere Anlage, besonders hinsichtlich des für die Rezensionen zur Verfügung stehenden Raumes, kurz alles, was für die Frage der Rezensionen irgendwie in Betracht kommt, zu verstehen."

Das ist vernünftig gesprochen, nach den „Normen des Handelsgebrauchs", wie der Verfasser auch sagt.

Aber — der Handelsgebrauch: da haben wir's ja klipp und klar ausgesprochen. Es handelt sich bei der Einsendung von Rezensionsexemplaren um ein Geschäft: Darüber, dass Kunst heute ein „Betrieb" ist, gibt sich niemand einer Täuschung hin.

Doch dürfen auch die Redaktionen Geschäftsleute sein?

Gerade dieser Diskussion um das Rezensionsexemplar verdankt eine Broschüre ihr Entstehen, die mir der Verfasser, Herr Professor Karl Vollmöller, gütigst zur Verfügung gestellt hat. Dort werden zwei Fälle erzählt, die ein eigenartiges Schlaglicht werfen auf die Praxis der Rezensionsexemplare: „Die Redaktion der ‚Umschau' schreibt nach einer Mitteilung des Buchhändler-Börsenblattes (1900 Nr. 256) an Georg Reimer in Berlin, dass sie in ihrer Zeitschrift Firmen, die in derselben inserieren, in jedem Fall eine Besprechung ihrer Novitäten zusagt, während anderenfalls nur diejenigen Werke bei der Rezension berücksichtigt würden, welche der Redaktion in erster Linie zur Besprechung geeignet erscheinen, auch braucht sie Rezensionen inserierender Firmen raschestens, bei den andern erst dann, wenn der Raum frei ist." (Das heisst: niemals;

denn der Raum ist bei einer Redaktion nie „frei", wenn sie nicht will!)

Nachdem Reimer diese Korrespondenz der Redaktion des Börsenblattes mitgeteilt hatte, erwiderte der Verlag der „Umschau" folgendes:

„Unter den zur Besprechung eingegangenen Büchern werden diejenigen ausgesucht, für welche bei den Lesern ein Interesse angenommen werden kann. Diese, nebst den von den Herren Referenten speziell erbetenen Büchern, werden den Herren Fachreferenten zugesandt, auf deren Besprechung wir keinen Einfluss haben. — Minder Geeignetes kann nur insoweit Aufnahme finden, als es der begrenzte Raum gestattet. Hierbei werden in erster Linie solche Bücher berücksichtigt, für die das Interesse der Leser durch Inserate rege gemacht ist."

Das ist eine Praxis, deren Folgen für Kunst und Künstler geradezu vernichtend werden kann. —

Aber Prof. Vollmöller erzählt in seiner Broschüre: „Das Rezensionsexemplar und die bezahlte Rezension" noch weiter:

„Noch schlimmer ist ein anderer Fall:

Der Herausgeber der ‚Deutschen Zeitung', Dr. Friedr. Lange in Berlin, machte eines Tages den Verlagshändlern einen merkwürdigen Vorschlag. Er bot ihnen die Veröffentlichung von Bücher-Empfehlungen in der Rubik ‚Vom Büchertisch', ebenfalls gegen eine bestimmte Zeilengebühr, mit folgender Begründung an:

‚Wir sind selbstverständlich auch fernerhin gern bereit, die von den Herren Verlegern gewünschten redaktionellen Besprechungen der neuerschienenen Werke kostenlos, soweit es uns der Raum in unserer literarischen Beilage gestattet, zu veröffentlichen, nur müssen wir infolge der grossen Überhäufung derartiger Wünsche hiermit ganz besonders betonen, dass wir unmöglich irgend eine Zeitbestimmung dafür zusagen können. Es liegt Ihnen aber wahrscheinlich an einer baldigen Veröffentlichung zum beschleunigten Absatz Ihrer Bücher, und zu diesem Zweck stellen wir allen Herren Verlegern unsere Rubrik: ‚Vom Büchertisch' zum Selbstanzeigen (40 Pfg. netto die Kleinzeile), zur Verfügung. Im gewöhnlichen Anzeigenteil geniessen Sie den üblichen Buchhändlerrabatt. In der Erwartung Ihrer schätzbaren Aufträge zeichnen wir hochachtungsvoll ‚Deutsche Zeitung'.'

Die bezahlte Rezension sollte also in den Textteil der Blätter eingeschmuggelt werden, ohne als solche erkenntlich zu sein."

Glücklicherweise fanden sich Zeitungen, wie die „Hamburger Nachrichten", die „Tägliche Rundschau", „Die Feder" u. a., die sich energisch dagegen wehrten, die Reklame-Norm in ihren Blättern einzuführen. Aber die beiden Fälle sind charakteristisch. Und das geschah nicht nur im Jahre 1900, sondern auch jetzt sollen verschiedene Rezensionen dieser dunklen Quelle entspringen . . .

Dagegen muss energisch Front gemacht werden. Es ist einer Redaktion unwürdig, mit ihren Rezensionen Schacher zu treiben. Dass das moderne Zeitungswesen auf Inserate angewiesen ist, liegt nun mal im System der modernen Kultur. Aber frei muss der Redakteur sein, auch seinem Verleger gegenüber. Der redaktionelle Teil hat mit dem Inseratenteil nichts zu tun. Entweder ein Buch ist es wert, der Öffentlichkeit angekündigt zu werden, oder aber es gehört nicht hinein in den Rahmen ernster, echter Kunst. Einen Mittelweg gibt es nicht.

III.

Aber wie soll die Ankündigung an die Öffentlichkeit, die Rezension ausgestaltet werden? Ich sprach vom Massstab ernster, echter Kunst.

Da muss denn auch betont werden, dass die üblichen Waschzettel geradezu trivial sind und nicht weniger schädigend.

Man kann's heutzutage keinem Verlage verübeln, wenn er nicht der erste sein will, der diesen literarischen Unfug abschafft. Auch die Autoren oder Redakteure trifft kein Vorwurf, die diesen Waschzettel schreiben — nur diejenigen sind anzuklagen, die diesen Waschzettel benützen!

Und das tut — leider Gottes — ein grosser Teil aller erscheinenden Zeitungen. Unwahr ist es, dass diese Waschzettel zur „Information" beigelegt werden. Es ist nicht mehr und nicht weniger als ein Zugeständnis an die Ohnmacht des Kritikers, der nicht selbst schreiben kann, oder an seine Trägheit, dass er nicht schreiben will. Wer ein Buch gelesen hat, wird dieses „Hülfsmittels" nicht bedürfen.

Und den Herren Verlegern und Schriftstellern sei gesagt: Ich persönlich weiss es aus Erfahrung, dass auch ohne

Waschzettel ein gutes Buch seine Freunde findet; und wenn nicht: der Waschzettel bleibt ein Unfug.

Die Redakteure und Rezensenten sollten sich erinnern, dass es eine ungeheuerliche Zumutung ist, ihnen ein Urteil vorzuschreiben, sie zu veranlassen, eine glatte Lobhudelei zu bringen. Wer einen Funken von Verantwortlichkeitsgefühl, von sittlichem Empfinden, von Kulturbewusstsein in sich hat, wird es nicht tun. Und wird erst der Waschzettel verschwinden, werden die Verleger wissen, dass eine Norm bei den Rezensenten herrscht, die ästhetische Überzeugung, das freie, ehrliche Urteil — dann werden die Redaktionen nicht mehr „überschüttet" werden mit „Neuerscheinungen", weil man wissen wird, dass der Kritiker ein wachsamer Wächter ist, der das Gute sucht, das Schöne erforscht und es ans Licht zieht, wo er es findet.

SELBST- UND GEGENKRITIK

„Die Bilanz der Moderne.“*)

Alles in allem: ich wäre undankbar, wenn ich unzufrieden wäre. Ich schrieb ein kritisches Buch und nahm kein Blatt vor den Mund, schoss auch wohl in mancher Nebensache, die für den Betroffenen natürlich eine grosse Hauptsache bedeutete, in etwas über das Ziel hinaus: kurz, ich erfüllte alle Vorbedingungen, um den Wölfen der Kritik, falls sie mit scharfen Zähnen über mich herzufallen gedachten, ein Recht zu geben, sich auf mich selbst zu berufen, nach dem schönen Grundsatz von Auge um Auge und Zahn um Zahn. Aber man verfuhr gnädig; und meine „Bilanz der Moderne“ wurde zumeist von der Kritik wohlwollend, hie und da auch mit warmer Anerkennung aufgenommen. Zwei Fälle nur einer absoluten Ablehnung sind mir bekannt geworden, und der erste dieser Angriffe scheidet für mich von vornherein aus der Diskussion aus. Da ich meine schärfste Kritik gegen das Lager des nach meiner Ansicht absolut unfähigen Adolf Bartels richtete, war es ja eigentlich selbstverständlich, dass dafür die Quittung nicht ausbleiben konnte. Die Kampfmethode dieser Schule ist mir aber von lange her allzu bekannt, als dass ich mich über die gewollten Missverständnisse und böswilligen Entstellungen des Herrn Hermann Andreas Krüger irgendwie gewundert hätte. Aber eben deshalb bin ich aus Gründen der Selbstachtung nicht in der Lage, mich mit diesem „Kritiker“ in eine sachliche Diskussion einzulassen. Habeat sibi. Möge er weiter des fröhlichen Glaubens leben, dass er in seinem sehr „gesunden“ Roman ein vorbildliches Stilmuster aufgestellt hat. —

Wohl aber verlohnt es sich, auch aus allgemeinem Interesse, den Einwänden entgegenzutreten, die Herr Professor Alfred Klaar in der „Vossischen Zeitung“ gegen mein Buch mit einer gedämpften, aber dennoch temperamentvollen Energie vorgebracht hat. Darum verlohnt es sich, weil hier an einem Schulbeispiel klar wird, wie trotz der ruhiger gewordenen Zeiten die gegenwärtige und die unmittelbar vorhergehende Literaturgeneration immer noch zwei verschiedene Sprachen reden und sich in allen prinzipiellen

*) Verlag Siegfried Cronbach, Berlin 1904.

Fragen genau so gründlich missverstehen wie vor zwanzig Jahren. Und dabei hat Professor Klaar durchaus den guten Willen gezeigt, der Moderne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und er wies unmittelbar vorher das Übermass der haltlosen Anwürfe von Paul Goldmann mit sanftem Nachdruck zurück.

Alfred Klaar beanstandet, dass ich nicht Anzengruber und nicht Goethe und Schiller in meinem Buch erwähnt hätte. Er vermisst die Fäden, die aus früheren Literaturperioden zur Gegenwart hinüberführen, und ich wieder bin der ganz entschiedenen Meinung, dass die Moderne allerdings nicht aus der Literatur hervorgegangen ist, sondern aus dem Leben. Sie ist kein Produkt der literarischen Inzucht, vielmehr das letzte und höchste Resultat der soziologischen Strukturveränderung seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Deswegen hat — scharf formuliert — auf ihre Entstehung Karl Marx weit mehr eingewirkt als Wolfgang Goethe. Die Technik, die Soziologie, die ganze analytische Denkmethode eines exakt-intellektualistischen Zeitalters schufen eine ganze Reihe von neuartigen Bedingungen, mit denen sich die Kunst auseinanderzusetzen hatte, um sich in dieser Welt zu behaupten. Nicht etwa dadurch wurde die Moderne begründet, dass die jungen Dichter aktuelle Stoffe aufnahmen. So war es höchstens in den Anfängen, und längst ist diese Äusserlichkeit ausgeschaltet: der Poet darf in die fernste Vergangenheit oder in ein Traumland flüchten, auch sich ins Marktgewühl stürzen, wenn er nur eine Ernte für die Kunst heimzubringen hat. Oder auch nur Knospen und Keime, die Blüten und Früchte versprechen. Es herrscht eine Weitherzigkeit wie nie zuvor; jede Richtung vom „krassen" Naturalismus bis zur Neu-Romantik ist vertreten und der Aristokrat Nietzschescher Färbung gehört nicht minder zur Moderne wie der Vertreter von Tolstois leidendem Gehorsam. Daran wird man das Wesen der gegenwärtigen Geistesbewegung nie erkennen können: diese Merkmale liegen an der Oberfläche, es sind wechselnde und flüchtige Symptome. Sollte also Herr Professor Klaar nachweisen können, dass auch früher schon bei Dichtern moderne Stoffe und Gedankengänge auftauchten, so brauchten dennoch diese Dichter noch immer keine Vorläufer der Moderne zu sein vom Standpunkt der historischen Entwicklung. Es handelt sich nicht um Einzelheiten, es handelt sich um das Prinzip.

Das Leben der letzten Jahrzehnte wurde allerwege von der Analyse beherrscht: vom Geist exakter Technik und Wissenschaft, der die Gehirne und Seelen formte. Dadurch aber kam das Leben in Gegensatz zur Kunst, die auf Zusamenschauen und -fühlen, auf Synthese beruht, die etwas anders ist als die Wissenschaft und es stets bleiben wird. Das wissen wir Modernen so gut wie die Männer der früheren Generation, aber wir wissen nicht minder, dass die Kunst eine Gesamterscheinung des Lebens ist und daher dem Epigonentum und der Inzucht verfällt, wenn sie „Literatur" wird. So war es ja auch beim grösseren Teil der „Dichter" der siebziger und achtziger Jahre: damals blühten Georg Ebers, Julius Wolf, Hugo Lubliner und Oskar Blumenthal, der glorreiche Vorläufer von Ludwig Fulda. Der Kontakt der Kunst mit dem Leben musste also wiederhergestellt werden, und da stand man vor einer Aufgabe, welche bis heute das Problem und Prinzip der Moderne geblieben ist.

Der moderne Dichter sollte die Denk- und Gefühlsmethoden eines Lebens von analytischer, wissenschaftlicher, kunstfeindlicher Art in das künstlerische Schaffen aufnehmen, ohne den Charakter der Kunst zu gefährden. Ein Künstler

unserer Tage steht also vor der Aufgabe, darzustellen und zu zerlegen, aufzubauen und aufzulösen, nicht nur den Körper zu geben, sondern durch ihn hindurch die anatomische Struktur ahnen zu lassen. Und er muss, wenn er Maler oder Musiker ist (und nicht minder als Dichter) seine Sinne intellektualisieren. Nicht nur die natürliche Farbe soll er sehen, sondern auch die unendlichen Zwischen- und Zwielichter und Nüancen, aus denen sie wird. Wodurch unterscheidet sich die moderne von der früheren Romantik? Dadurch, dass die Poeten vor hundert Jahren sich mit schwelgender Trunkenheit der Unendlichkeit überliessen, während ihre Nachfahren immer wieder den Versuch wagen, sogar das Chaos zu analysieren. Und worin beschliesst sich die besondere Eigenart eines Verses von Stefan George? Wie mir scheint, doch wohl darin, dass nicht nur das einfache Gefühl zum Ausdruck gelangt, sondern alle seine Einzelheiten und Regenbogenfarben, nicht nur der Brennspiegel, sondern jeder einzelne Strahl, der von ihm ausgeht. Diese Analyse, sobald sie den Versbau nicht sprengt, vielmehr ihm sich einfügt, bringt dann eine neue Art von synthetischer Darstellung hervor, die als Modernität empfunden wird. Um es mit einem Wort zu sagen: diese rastlose Auseinandersetzung auf der ganzen Linie zwischen Synthese und Analyse, zwischen den Methoden von Kunst und Wissenschaft, macht das Wesen, das Prinzip und Problem der Moderne aus.

Nun richte ich an Herrn Professor Klaar die Frage: in welcher früheren Literaturepoche eine solche prinzipielle Auseinandersetzung, die nicht Vernichtung, sondern Einverleibung bezweckt, schon vorgekommen ist? Ich kenne keine solche voraufgegangene Zeit, und am wenigsten bei Anzengruber vermag ich etwas von dieser Art und diesem Problem zu entdecken. Dieser geniale Humorist voll menschlicher Weisheit und edelderber Anmut war gewiss ein Poet und Menschenbildner: aber wo ist in seiner Form wie Psychologie analysierende Methode zu entdecken? Im Gegenteil, der Reiz seiner Dichtung beruht nicht zum wenigsten auf ihrer frischen Ursprünglichkeit und tapfer zugreifenden Derbheit. Darum ist Anzengruber allerdings kein Moderner, sondern einer der Dichter jenes Realismus aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, von dem letzten Endes auch Meister Gottfried abstammt. Ebensowenig kann der Hinweis auf Goethe für das Grundproblem der Moderne allzuviel besagen. Gewiss, dieser Überreiche hat auch die analytische Synthese gekannt, und Werke wie Tasso, Natürliche Tochter, Wahlverwandtschaften, den zweiten Teil des Faust und die Altersgedichte würdigen und lieben wir Modernen wahrscheinlich mehr, als die vorhergehende Generation es im allgemeinen vermochte. Aber diese Provinzen machen doch nicht den eigentlichen Charakter des Goetheschen Reiches aus, und gerade die grossen Hauptwerke sind auf einem anderen Boden erwachsen: Götz, Werther, Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, die Mignonlieder und der erste Faust. Wirklich, es geht nicht, die Moderne, die sich mit so ganz andersartigen Aufgaben zu plagen hat, auf Schöpfungen von allerdings unvergänglichem Wert zu verweisen, die nur leider mit ihrem Problem nichts zu schaffen haben und ihr daher nicht einen Augenblick vom Fleck verhelfen. Sogar Hebbel, den ich lange Zeit für einen „Modernen“ gehalten habe, gehört dennoch in einen anderen Rahmen und in eine andere Welt. In Einzelheiten seiner Psychologie hat er allerdings Meisterdarstellungen einer analytischen Synthetik geboten

und seine Theorie des Tragischen, die auf diesem Prinzip beruht, dürfte noch eine grosse Wirksamkeit und Zukunft haben. Aber seine treibende geistige Kraft, der sich alle anderen Elemente unterzuordnen hatten, fliesst aus Hegel und Schelling, aus seiner metaphysischen Geschichtsromantik, die unserm soziologisch-individualistischen Zeitalter sehr fern steht. Deshalb war es kein Zufall, dass an der Wiege der deutschen Moderne nicht Hebbel stand, sondern Ibsen, und Hebbelsche Anklänge wird das Höhendrama der Zukunft vielleicht aufweisen, Hebbelsche Wege wird es ganz bestimmt nicht wandeln. Und so muss ich resumieren: die Moderne hat allerdings keine „Vorläufer"; oder vielmehr: diese Vorläufer waren anderswo zu suchen, in der Soziologie, und darum ist es in der Ordnung, wenn in meinem Buch von Goethe und Schiller und Anzengruber nichts zu lesen steht.

Vielleicht wird nach dieser Feststellung Herr Professor Klaar besser verstehen, warum ich einem kleinen Sätzchen in einem nicht erschienenen Roman von Arno Holz und überhaupt dem Wirken dieses Autors eine so grosse Bedeutung beilegte. Allerdings, wie ich betonen möchte, habe ich da vielleicht den Fehler begangen, der sehr klugen Berichterstattung von Arno Holz allzu vertrauensvoll zu folgen: in neuester Zeit ist mir durch besondere Erfahrungen, die ich noch einmal mitteilen werde, klar geworden, dass die Bulletins von Arno Holz über seine Wirksamkeit als Geschichtsquellen nur mit äusserster Vorsicht zu benutzen sind. Doch nicht um Arno Holz handelt es sich zwischen mir und Professor Klaar, sondern um die prinzipielle Auffassung der Moderne überhaupt. Ich hatte geschrieben: „Unmittelbar vorher — (nämlich bevor Arno Holz den entscheidenden kleinen Satz niederschrieb) — hatte er gegenüber seinem kleinen Helden eine gewisse Ironie nicht verbeissen können . . . er war nicht restlos in die Seele des Kindes hineingeschlüpft, sondern er hatte diese zehnjährigen Träume vom Standpunkt des Erwachsenen zwar sehr liebevoll kritisiert, immer aber doch kritisiert. Gerade als er diese Ironie aufgab, gelang ihm der Satz, der ihn beglückte: ‚In Holland mussten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen.' Diese Wortfolge wird eine gewisse historische Bedeutung beanspruchen dürfen, weil durch sie die Moderne, als sie wirkungslos zu verpuffen drohte, recht eigentlich gerettet wurde."

Ich kann nicht leugnen, das habe ich geschrieben, und Alfred Klaar findet das toll, geradezu das Tollste, was ihm je vorgekommen ist. Denn er hat die Stelle offenbar so verstanden, als schriebe ich Arno Holz die Entdeckung zu, dass zur dichterischen Gestaltung Objektivität gehört — als hätte man es vor Arno Holz nie gewusst. Ach nein: „bilde Künstler, rede nicht!" Wer hat das doch gesagt? Professor Klaar überschätzt meine waldursprüngliche Unschuld bedeutend: dieses gute Wort ist mir sogar schon auf der Schulbank vor zwanzig Jahren begegnet. Aber ich möchte immerhin einwenden: leichter gesagt als getan! Gerade am Ausgang der achtziger Jahre befand sich die Moderne in einer Krisis, da es ihr nicht gelingen wollte, ihre Form zu finden: weil Analyse und Synthese, Ekstase und Exaktheit sich nicht zu verschmelzen vermochten. Diesen Zustand habe ich im ersten und zweiten Kapitel, in dem auch die oben angeführte Stelle über Holz vorkommt, so ausführlich wie nur möglich geschildert; und mein Kritiker beanstandete nicht diese Darstellung. Nun ist es aber eine unbestreitbare historische Tatsache, dass dann die erste und aller-

dings enge Form einer Synthese des modernen Gegensatzes erreicht wurde in der naturalistischen Technik der Novellen des „Papa Hamlet“. Ich habe diese Studien auf ihre Form hin im gleichen Kapitel einige Seiten später ausführlich analysiert, und Herr Professor Klaar hat diese Analyse gleichfalls nicht beanstandet. Wenn es nun wahr ist, wie Arno Holz behauptet hat und ich ihm damals noch glaubte: dass er, allein er, der Schöpfer dieser neuen Technik war, — dann hat er ohne Zweifel der Moderne einen unschätzbaren Dienst geleistet, hat sie aus der Krisis herausgerissen und gerettet. Wieder nach der Holzschen Darstellung, die mir vor zwei Jahren noch von absoluter Vertrauenswürdigkeit erschien, hat jenes kleine Sätzchen den Anlass geboten, dass er über diese Probleme nachdachte, sich dann mit Zola auseinandersetzte und so allmählich seine neue Technik entwickelte. Nicht also, dass er auf die Wahrheit des „bilde Künstler, rede nicht“ kam, war das entscheidende; sondern dass es ihm aufging, wie er diese Erkenntnis auf das moderne Problem zu übertragen hatte, welche besonderen Mittel und Wege zu diesem Ziel führten. Dazu gab ihm jener kleine Satz, dem ich darum mit gutem Recht historische Bedeutung zuschrieb, den ersten entscheidenden Fingerzeig — nach seiner Darstellung nämlich. Alfred Klaar aber hat mich deshalb so gründlich missverstanden, weil er glaubte, dass ich eine ästhetische Theorie entwickelte, während ich eine historische Situation schilderte. —

Aus allen diesen Ausführungen dürfte sich schliesslich auch ergeben, warum ich, wie mein Kritiker sich beklagt, Künstler, die vielleicht keine vollkommenen Kunstwerke nach dem Schema F geschaffen haben, als „Träger der Entwicklung“ ansehe, während ich andere Leute, die eine „Wirkung“ ausgeübt haben, mitunter „wie Delinquenten“ behandelt habe. Nun sei es so, aber das geht wirklich ohne Hexerei zu, sehr natürlich, ganz ohne Originalitätssucht und Paradoxie, wie es übrigens auch ein anderer und sogar bisher durchaus moderner Professor, Richard M. Meyer, zu glauben scheint. Aber dieser brauchte wirklich nicht, aus Entsetzen über die moderne Paradoxie, schlechte orientalische Anekdoten in der „Nation“ zum besten geben oder mit seinen Wunden zum lindernden Balsam des begabten Keller- und Boccaccio-Epigonen Hermann Hesse zu flüchten. Nein, alles geht tatsächlich viel einfacher zu, als die erzürnten Herren, die so scharf auf Orginalitätssucht passen, sich vorstellen. Für mich ist Träger der Entwicklung einfach jeder Künstler, der das nun schon vielfach gekennzeichnete Problem der Moderne um einen Schritt vorwärts gebracht hat, auch wenn er deshalb noch kein Werk für die Ewigkeit erzeugte.

Der Weg, den die Moderne eingeschlagen hat, ist ihr nicht von der Willkür einzelner diktiert worden, vielmehr von der Entwicklung des Lebens seit einem halben Jahrhundert. Und das ganz grosse Werk überwindet das Leben, aber es ist nicht lebensfremd. Wenn es dasein wird, dann wird man auch seine Vorläufer begrüssen und ehren, die ich in meinem Buch als „Träger der Entwicklung“ dargestellt und geehrt habe.

Berlin. Samuel Lublinski.

Freie Bahn?*)

Eine längere (anerkennende) Besprechung meines jüngsten Romans charakterisiert das von mir geschilderte Milieu mit den Worten: „Die kaltschnäuzigen oder gar zu hitzigen Reformweibchen, die erotischen Geschäftsdamen und diejenigen weiblichen ‚Freigeister', welche hinter den Mauern der Bohème nur ihr Triebleben ungeniert spazieren führen wollen, sind von diesem Idealterrain (dem der Arbeit) genau so weit entfernt wie die Klatschbasen und spitzzüngigen Kaffeeschwestern. A. B.-K. übernimmt es, beiden Teilen die Wahrheit zu sagen und zwar mit einer Gründlichkeit, dass sich in den nächsten Wochen in den neuen Frauengemeinschaften von Berlin und in den alten Damenzirkeln von Potsdam einige Nasen bedenklich rümpfen dürften." — „Den Überschuss an Energie", der mich verleitete, hie und da recht kräftige Striche zu zeichnen, gebe ich meinem Kritiker gern zu und füge dieser einzigen Ausstellung der Rezension das Zugeständnis bei: dass der Leser meinen Roman eigentlich erst in der Mitte des zweiten Kapitels zu lesen beginnen sollte. Die ersten anderthalb Kapitel wirken, nun ich sie im Buch vor mir sehe, zu matt auf mich. Hier also ein Zuwenig, dort ein Zuviel: die Medizin soll, wie es die Apotheker vorschreiben, (bei einer eventuellen weiteren Auflage) besser geschüttelt werden.

Ich bitte jedoch, den Ausdruck „Medizin" nicht tenzendiös zu nehmen. Der Wahrheitstrank, als den mein Kritiker das Buch hinstellt, ist nicht mit Plan für bestimmte Kreise gemischt; das möchte ich betonen. Meine Absicht war eine durchaus künstlerische; das scharfe Herausarbeiten gewisser Verirrungen des modernen Frauentums ergab sich dabei. Das prophezeite „Naserümpfen" meiner Geschlechtsgenossinnen werde ich mit Gleichmut ertragen; ja, es wird mir wohltun, weil ich für die moderne Humanitätsidee der allgemeinen Verschwisterung der Frauen herzlich wenig übrig habe. Aber irgend ein polemisches Motiv, gerade einzelnen Vertreterinnen der verschiedenen Frauenbewegungen „die Wahrheit zu sagen", beseelte mich bei der Abfassung des Romans nicht. Es kam mir lediglich darauf an: einige verbreitete moderne Frauentypen in Gegensatz zu einer unverkünstelten, doch intelligenten, sensiblen Frauennatur zu stellen, zu entwickeln, wie wenig fruchtbar auf eine solche Psyche die tönenden Phrasen der Frauenrechtlerinnen aus den verschiedenen Lagern bleiben.

Nicht als ob ich in meiner Irma das Musterbild des Weibes hätte gestalten wollen; nichts lag mir ferner. Ich wünsche den Frauen ein gut Teil mehr Kraft, Entschlossenheit und Fähigkeiten, als Irma Stelter besitzt. Allein das Wünschen hilft leider wenig. Tatsächlich besitzt die Mehrzahl der Frauen von Natur aus so wenig Kraft, Entschlossenheit und Fähigkeit und muss zunächst mit geringen Mitteln im Leben auskommen. Die für neue Rechte kämpfenden Frauen täuschen sich nur im Rausch der Agitation über das spärliche Anlagekapital, das die meisten von ihnen mitbekommen, hinweg. Täuschen sich und andere. Worte und immer wieder Worte verschleiern die bänglich aufdämmernde Erkenntnis, dass auch jetzt noch kein Heil ge-

*) Dresden, Carl Reissner. 1905.

kommen ist für die — wohl seelisch und physisch im Wesen der Frau begründete — Tragik sehr vieler Frauenschicksale. Es wird zum Überdruss geredet über die Angelegenheiten der Frau und jede Reform auf Formen gezogen. Mir scheint, die Frauenfrage ist schliesslich nur von Fall zu Fall, also individuell zu lösen. Wohl werden Erziehung und soziale Verbesserungen ein widerstandsfähiger ausgerüstetes Frauengeschlecht heranbilden können; bleibt das Weib aber Weib, d. h. seiner Natur getreu, so werden die Konflikte nie ausbleiben, in denen das Weibempfinden sich in bitteren Gegensatz zu dem Aufgehen in der Berufsarbeit stellt. Und die Berufsfrage ist doch in Wirklichkeit in neunzig von hundert Fällen eine Brotfrage.

Für künstlerich begabte Naturen liegen die Konflikte noch diffiziler; das Künstlertum verlangt Egoismus, die Weibnatur Hingabe.

Und daneben die erschreckend grosse Menge jener, die nicht in ihrer Weib-, doch in ihrer Weibchennatur ein Anlagekapital besitzen, das ihnen Wucherzinsen trägt. Die werden nie für die „Frauenbewegung“ zu haben sein. Die sind mit sich und ihrem Lose vollkommen zufrieden, wie meine Lilly, der ernsthaften Irma naiv raffinierte Schwester. Sie befreunden sich mit den modernen Fraueninteressen höchstens wie mit einem Sport und wenden die Phrase vom „Sichausleben“ in ihrem Sinne an. Irmas Nebenbuhlerin, die Bildhauerin Madeleine, stellt diesen vorgeschritteneren Typ des „Weibchens“ dar. Aber auch die Dänin Dagmar, bei der Irma aus der sumpfigen Atmosphäre, die sie umdroht, klare Wegrichtung sucht, kann ihrer Sehnsucht nur Steine für Brot geben. Und dieser Sehnsucht wieder, die ihre Reinheit nicht verlieren will, kommt das freigebige Weibchen skrupellos zuvor und triumphiert. Irma — ohne Begabung, ohne Liebe und von Enttäuschungen zu zermürbt, um sich ausserhalb der eigenen Sphäre Pflichten zu suchen — muss untergehen, als eines der vielen Opfer, die auf der Strecke bleiben, wenn die Heerschar der Tausende, nach verschwommenen Zielen vorwärts Drängenden anstürmt. —

In bewusstem Gegensatz zum naturalistischen Roman, der einen photographisch treuen Ausschnitt des Zeitbildes gibt, ohne sich in die seelische Eigenart einzelner Menschen zu vertiefen, wollte ich das Zeitbild in den Augen meiner stillen Heldin sich spiegeln lassen. Mit besonderer Anteilnahme habe ich neben ihr die Gestalt des körperlich dürftigen, geistig scharfkantigen und seelisch liebenswerten Polen Roschnalkolski herausgearbeitet.

Berlin, Anna Behnisch-Kappstein.

Klänge aus einem Jenseits.*)

Vor etwas über zwei Jahren ist ein Buch von mir erschienen, „Klänge aus einem Jenseits,“ das ziemlich viel Staub aufgewirbelt hat. Nicht sowohl um der darin enthaltenen Dichtungen willen, als weil die Kritik mit der seltsamen Art beschäftigt wurde, in der diese Dichtungen entstanden waren: sie

*) Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Berlin. 1904.

sind „schreibmedialen Ursprungs", das heisst, sie sind keine bewusste dichterische Arbeit, sondern meine Hand hat sie, und eine Anzahl anderer noch, wie von einer fremden Macht geführt, in fliegender Eile niedergeschrieben, bis zu zehn, hintereinander, ohne abzusetzen, und mein bewusstes Ich hat sich dabei nur als staunender Beobachter verhalten.

Heut weiss ich, dass diese wunderliche Befähigung nicht vereinzelt dasteht. Eben die Veröffentlichung meiner Gedichte hat teils das Bekanntwerden ähnlicher Leistungen auf verschiedenen künstlerischen Gebieten — der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst — bewirkt, teils direkt die Betätigung einer solchen Begabung veranlasst. Es ist gewiss begreiflich, dass ich es für meine Pflicht hielt, in einer Zeit, wo man begonnen hat, den okkulten Fähigkeiten der Menschennatur auch wissenschaftlich näher zu treten, den ganzen Hergang und zugleich die Resultate der Öffentlichkeit zu übergeben. In erster Linie als Material für die Psychologen; dann aber auch, was die Dichtungen selbst betrifft, als dichterische Werte. Es sind freie Improvisationen, und ich habe mich wohl gehütet, sie in herkömmliche Formen umzugiessen und als eigene Gedichte herauszugeben — sie waren für mein Gefühl ein fremdes Eigentum, und ich hätte sie so nicht als Studienmaterial für die wissenschaftliche Forschung anbieten können. So, wie sie gekommen, musste ich sie veröffentlichen. Auch waren sie mir um so mehr ein fremder Besitz, als sie sich ausgesprochen als Leistungen eines scharf charakterisierten männlichen Ichs gaben, das sich angeblich meiner als Medium bemächtigt hatte, eine Autosuggestion, unter der ich schon zuvor einige Zeit infolge gelegentlicher schreibmedialer Versuche stand. In meines Mannes „Spiritisten" kann man die Vorgeschichte nachlesen. Hierzu kam, dass sie ihrer ganzen Art nach durchaus von dem verschieden waren, was ich mit bewusster dichterischer Arbeit früher zu schaffen vermocht hatte.

Wären diese Dichtungen dichterisch wertlos gewesen, so hätte ich sie trotz alledem für mich behalten. Ich selber hatte nur das volle Gefühl, dass ich bewusst dergleichen beim besten Willen nicht zu leisten vermöchte, dass den Dichtungen eine sprudelnde dichterische Kraft und ein fremdartiger Stimmungszauber innewohnte, über die ich im gleichen Masse bewusst nicht verfügte. Immerhin würde ich diesem Gefühl gemisstraut haben, hätte mich nicht die Autorität meines Mannes mit aller Entschiedenheit darin bestärkt.

Mein Mann hat nämlich die Meinung und schwört darauf, dass sich die wirkliche Kunstleistung aus zweierlei zusammensetzt: aus einem Rohmaterial als dem eigentlich Wertvollen, das aus dem Genie, dem Unbewussten auftaucht, und weiter aus der technischen Leistung des Talentes, welches das Rohmaterial bewusst verarbeitet. Für solches inspiratorische Rohmaterial, das nur oberflächlich technisch geglättet sei, erklärte er diese schreibmedialen Rhythmen. Er behauptet ferner: je origineller, fremdartiger, überraschender und zugleich je plastischer gesehen diese Offenbarungen des Unbewussten herauskämen, desto höher sei ihr Geniewert. Von diesem, wie er behauptete, allgemein gültigen Gesichtspunkt aus, der nur unklaren Köpfen fremd sein könne, den schon Heine scharf betont habe, kaprizierte er sich darauf, in den Jenseitsklängen einen Schatz von genialen Originalwerten zu erblicken.

Das ist, wie gesagt, die Ansicht meines Mannes. Er meinte denn auch, gerade für das Untersuchen des genialen Moments in der Kunst seien diese

Dichtungen und ihre Entstehungen im höchsten Masse lehrreich, und schrieb einen Aufsatz, worin er zur Klärung der Psychologie des künstlerischen Schaffens und zugleich der Frage der Bewusstseinsspaltung in zwei Ichs beizutragen versuchte. Der Aufsatz erschien in den Monatsheften für deutsche Literatur und interessierte die Redaktion so, dass sie um die Erlaubnis bat, auf Grund von Separatabzügen eine Enquête unter einer grösseren Zahl bekannter Dichter über ihre Meinung zur Sache und ihre Beobachtungen an ihrer eigenen Produktion zu veranstalten.

Ich muss das vorausschicken, um der Art, wie man die Sache und mein Buch in der Öffentlichkeit behandelt hat, die richtige Beleuchtung zu geben.

Immerhin war es die überwiegende Zahl von Männern und Frauen, die sich anständig und ernsthaft mit dem Gegenstande abfanden, sei es, dass sie sich darauf beschränkten, ihre eigene Art des Schaffens zu charakterisieren, sei es, dass sie ihre Meinung zu der psychologischen Frage abgaben, wohl auch auf die Möglichkeit eines transzendenten Ursprungs eingingen, vereinzelt sogar im positiven Sinne, wie Bleibtreu, der sich offen als Theosophen bekannte.

Dann aber, und hierum ist mir's zu tun, gab es zwei Arten von Stellungnahme zu meinem Buch, die bezeichnend für eine gewisse Sorte von Kritik, wie für die Qualität ihrer Vertreter ist.

Es ist ungemein charakteristisch für die einen, dass sie die ganze Veröffentlichung nicht anders zu deuten wussten, denn als einen groben Reklametrick. Umsonst, dass mein Mann durch dreissig Jahre dichterischen Schaffens ängstlich alles vermieden hatte, was irgend nach Reklame aussehen konnte, dass ich mich bis dahin mit nichts diesem Vorwurf ausgesetzt.

Ein paar andere lasen mein Buch, wie Herr Benzmann und Herr Bulcke. Ich muss es meinem Mann überlassen, gegen sie sein Befremden darüber zu motivieren, dass Männer, die selbst dichterisch so ernst zu nehmen sind, sich über das Wesen des Dichterischen und die Gesetze dichterischer Wertschätzung im unklaren befinden. Wogegen ich mich verwahren möchte, ist die für den gebildeten Mann erstaunliche Ungezogenheit, mit der sie mich behandeln zu dürfen glaubten, die mit dem Recht des Kritikers, ehrlich und ungeschminkt seine Meinung sagen zu dürfen, absolut nichts zu tun hat.

Den Vogel schoss Herr Leo Berg ab, ein Mann, der der Überzeugung lebt, als Kritiker eines gewissen Rufes zu geniessen; der es für ein Unglück hält, wenn man die Jugend mit Schiller erzieht, und der eine fulminante Vernichtungspredigt gegen Jörn Uhl veröffentlicht hat; ein Mann, der so furchtbar viel Geist hat, dass er vor seinem eigenen den anderer kaum erkennen kann, und dessen gespreizte Diktion ihm die Blüte deutschen Stiles bedeutet. Herr Leo Berg hat sowohl den Aufsatz meines Mannes, wie seine Spiritisten und meine Jenseitsklänge gelesen und sich über letztere mit Hintansetzung seiner geistigen Fähigkeiten in unmässig schroffer Form in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung geäussert. Herr Berg müsste seinen beanspruchten Ruf doch wenigstens so weit schonen, dass er eine Begründung seiner ablehnenden Haltung versuchte, statt einfach zu einer Anzahl Zitaten zu lachen. In den Fusstapfen Leo Bergs wandelt ein Herr J. Hegner, der in dem glücklich eingegangenen „Magazin für Literatur" das Vernichtungswerk gegen mich fortsetzte, und zwar in einer, seinem Meister trefflich abgelauschten Form.

Auch er arbeitet ohne jede Begründung mit Zitaten, die er noch in der Weise fälscht, dass er zusammenhanglose Stellen eines Gedichtes unter gemeinschaftlichen Gänsefüsschen zusammenfasste. Wahrscheinlich hat er die Jenseitsklänge nicht ganz gelesen, ganz bestimmt nicht die von ihm in Grund und Boden verdammten „Spiritisten". Denn die ungenaue Inhaltsangabe ist von einem Reklamezettel des Seemannschen Verlages abgeschrieben, der wiederum fast wörtlich aus einer Kritik der „Spiritisten" im „Berliner Tageblatt" (verfasst von Theodor Kappstein) stammt. Es ist gewiss eine interessante Erscheinung, dass dieselbe Kritik, die zuerst von dem Verlag zu einer Reklamenotiz verarbeitet wurde, in dem literarischen Organ desselben Verlages herhalten muss, dasselbe Werk in schamlosester Weise zu ‚verreissen'. (Wozu in Parenthese bemerkt sei, dass Herr Jacques Hegner — als Inhaber des „Magazin-Verlag" — mit Hermann Seemann Nachfolger eng liiert ist!) Unwillkürlich kommt einem dabei der Gedanke an einen gedungenen Bravo, der den Verleger vor drohenden (honorarpflichtigen) Neuauflagen schützen soll. Um die Art der Hegnerschen Besprechung, zugleich den Reiz seines „kritischen" Stiles zu illustrieren, seien ein paar Proben hergesetzt. Er zitiert aus meines Mannes Abhandlung: „Klara Eysell-Kilburger ist, was man ein Schreibmedium nennt", und setzt hinzu: „Herrlich gesagt. So etwa wie: „Ein unanständiger Mensch ist, was man ein Schwein nennt." Ferner: „Jedenfalls wird der Kontroll-Otto als Autor in Anspruch genommen. Ich habe die feste Überzeugung, dass ich in diesem literarischen Medibumsel gleichzeitig seine irdische Schale, sein Medium Clara Eysell-Kilburger belästigen werde. Das will ich!" . . . Ich glaube, das genügt zur Charakteristik dieses geschmackvollen Herrn, der Verleger und „Schaffender" in einer Person ist und im Nebenamt sich Kritiker nennen darf . . .

Es wäre mir wünschenswert gewesen, mich über den ästhetischen Wert meiner schreibmedialen Improvisationen mit irgend einem Kritiker auseinanderzusetzen. Aber unsere heutige Kritik steht ästhetisch-philosophisch auf so schwachen Füssen, dass trotz des Lärms, den mein Buch hervorgerufen hat, und der später in einer besonneneren Würdigung ausgeklungen ist, nicht einer sich gefunden hat, der zu sagen gewusst hätte, warum er diesen Dichtungen Wert beilegt oder sie verurteilt.

Berlin.

C. Eysell-Kilburger.
(Frau Victor Blüthgen.)

Glossen zur Berliner Musikkritik.

Mein „Fall Weissmann".

Jeder, der in der Öffentlichkeit steht, hat es sich gefallen zu lassen, dass man ihn kritisiert. Der Künstler in erster Reihe. Als Leser und Käufer einer Zeitung habe ich das Recht, jeden Artikel und dessen Autor unter die Lupe zu nehmen. Mag er nun Kerr, Harden, Stahl oder Heinrich Neumann heissen.

Wenn ich mir einbilde, mehr von der Musik und der Technik des Kontrabasses zu verstehen als Heinrich Neumann, dann ist das halt meine Sache und Herr Neumann deswegen noch nicht in Misskredit gebracht. Und wenn ich finde, dass Herr Moritz Diesterweg in künstlerischer Hinsichf ein Waisenknabe gegen Oskar Bie ist, so zeugt das höchstens dafür, dass ich einen guten Geschmack habe.

Manches ist faul im Reiche der Berliner Musikkritik; doch soll es an dieser Stelle nicht meine Aufgabe sein, ihre mannigfachen Sünden und Schwächen „aufzudecken". Lediglich an der Hand eines typischen Beispiels will ich auf diese Spezies der Berliner Kritik hinweisen. Dass es dabei nicht ohne persönliche Hiebe abgeht, ist nicht meine Schuld.

Da wirkt in der Reichshauptstadt ein Kunstrichter namens Dr. Adolf Weissmann. Tut am Tage als Oberlehrer Dienst und schreibt im Nebenberuf Musikkritiken. In zwei Stilen. (Jedenfalls in Ermangelung eines eigenen.) Im „Tageblatt" figuriert er bescheidentlich als halbe Note, im „Roland von Berlin" aber gibt er sich ganz.

Ich bin nicht ganz unbekannt, und daher kann es mir nicht gleichgültig sein, wenn Herr Dr. Weissmann in einem „sachlichen" Referat über meine Oper „Das Urteil des Midas" (in No. 19 des „Roland von Berlin") von mir schreibt: „Von jeher glaubte er sich berechtigt, Musikkritiker in Misskredit zu bringen. Er nützt die Konjunktur." (Für einen Oberlehrer ein sehr merkwürdiges Deutsch.) Wie kann ich die „Konjunktur" ausnutzen, wenn ich die Presse in Misskredit bringe? Auf eine Anfrage liess Herr Weissmann erklären, ich hätte „gewissermassen" von der Missstimmung im Publikum der Presse gegenüber profitieren wollen. Das stimmt nun wieder nicht: denn erstens wurde in der Premiere heftig gezischt, und dann hat das pt. Publikum die merkwürdige Angewohnheit, erst am andern Tage, nach Lektüre der Zeitung, zu sagen, wie es sich unterhalten hat. Drittens war Herr Weissmann überhaupt nicht in der Premiere, sondern erst in der vierten Vorstellung.

In der „Vossischen Zeitung" habe ich die törichten Anwürfe Weissmanns bereits kurz zurückgewiesen. Der Leser mag entschuldigen, wenn ich die Gelegenheit, die sich mir bietet, benutze, nicht etwa um mich zu verteidigen, sondern um mich auszusprechen, haltlose Vorwürfe, die das Publikum dupieren, abzuwälzen. Eine andere Frage von prinzipieller Bedeutung freilich ist: ob derartiges überhaupt in eine ernsthafte Kritik gehört! Darauf mag mir Herr Weissmann Antwort geben . . .

Als Zeitungsleser darf man schliesslich auch Ansprüche stellen. Man vergleiche unsere Opern- mit der Schauspielkritik: der Unterschied ist unheimlich. (Von der Konzertkritik gar nicht zu reden.) Simple Reportage überall vorherrschend. Gerade in der musikalischen Fachpresse herrschen Missstände, von denen sich Laien keine Vorstellung machen. Und dass in beteiligten Kreisen darüber geredet wird, ist nur selbstverständlich. Es ist mir geraten worden, Werke im Verlag drei Lilien erscheinen zu lassen. Warum? Man hat herausgefunden, dass Max Marschall Autoren, die mit diesem Verlag arbeiten, meistens lobt! Wollte ich alles sagen, was mir da noch am Herzen liegt, so würde das weit über den vorgefassten Rahmen hinausgehen.

Auch von den Fällen Lakowitz, Tappert, Reimann will ich schweigen; ich finde aber, dass da nicht immer unparteiisch und gerecht verfahren wird.

Wenn ein Musikkritiker komponiert und seine Werke aufführen lässt, dann sollte er genau so behandelt werden wie jeder andere schaffende Tonkünstler. Geschieht das nicht, so nenne ich das eben „Partei nehmen". (Wenn's auch verständlich ist, dass man mit dem Kollegen milder umgehen möchte.) Da will ich an „Belsazar" von Pirani erinnern: weder W. K. noch P. E. oder H. N. schrieb darüber! Grund: man wollte ihn „schonen", obwohl das wenig am Platze war. (Denn Pirani war sehr von sich als Komponist durchdrungen.)

Dass Rezensenten häufig recht „übelnehmerisch" sein können und keine Selbstkritik haben, ist ja genugsam bekannt; ich nenne nur einen Namen und zwar einen ganz grossen: Robert Schumann. Er hat den Durchfall seiner „Genofeva" schwer überwunden, und eine alte Freundschaft ist wegen einer ehrlichen Kritik in die Brüche gegangen. —

Noch vieles liesse sich über unhaltbare Zustände in der Berliner Musikkritik anfügen. Wunde Punkte und mancherlei Verfehlungen, die in eingeweihten Kreisen offenes Geheimnis sind, könnte ich hier berühren und „aufdecken". Was würde durch derartige „Enthüllungen" gebessert? Wären wir Musiker bescheiden, so könnten wir uns freuen, dass, im allgemeinen wenigstens, kein Grund vorliegt, von einer Verrohung in der Musikkritik zu sprechen. Die Konzertsaison steht vor der Tür, und die Herren haben nach meinem Empfinden gewiss kein leichtes Brot: Abend für Abend zwei bis drei Konzerte zu besuchen, ist etwas hart! — —

Le roi Midas est morte — vive le roi Midas! Weissmann lächelt.

Vielleicht feiert die Oper doch noch eine fröhliche Auferstehung in Berlin. Weiss man? . . .

Berlin. Hans Hermann.

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt.
Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

Die Presse. Im grossen und ganzen: wir dürfen mit der Behandlung, die unserm Unternehmen bisher seitens der Presse zuteil wurde, wohl zufrieden sein. Es sei registriert, dass die Tages- und Fachzeitungen, soweit sie davon Notiz nahmen, mit wenigen Ausnahmen es in durchaus korrekter, sachlicher Weise taten. Natürlich fehlte es auch nicht an „Missverständnissen" mancherlei Art; an Zeitungen, die — ohne Kenntnis oder ohne Verständnis dessen, was wir in unserem Programm sagten — einfach den Titel der angekündigten Zeitschrift auf sich wirken liessen wie der bekannte Stier das rote Tuch. (Man verzeihe den unschönen Vergleich.) Um nur einen Fall herauszugreifen: die „Breslauer Morgenzeitung" beschäftigte sich in längeren Ausführungen mit unserem Unternehmen. Auf die persönlichen Ausfälle der Redaktion wollen wir nicht eingehen; sachlich ihr höchstens bemerken; dass auch wir „Nachtkritik" nicht in jedem Falle verwerfen. Nur da, wo sie in Hast, überstürzend und kunstschädigend ausgeübt wird. Ob weiter das „recht abgegriffene Reklamemittel" der Enquête nicht doch einen positiven wissenschaftlichen und ästhetischen Wert hat, wird der Redaktion (und anderen Skeptikern) vielleicht schon der Inhalt dieses Heftes sagen. —

Dass auch das von alters her so beliebte Totschweigesystem von manchen Blättern angewandt wurde, liegt in der Natur der Sache und ist nur selbstverständlich. Dass auch ernsthafte Blätter, die ein gewisses ursächliches Interesse an unserem Unternehmen haben müssten, trotz wiederholter Aufforderung mit keiner Zeile darauf reagierten, ist bemerkenswert.

Wir wollen vorläufig keine Namen nennen, um nicht die Vermutung aufkommen zu lassen, als ob dies bei jenen Kunstzeitschriften aus materiellen Erwägungen geschah. —

Da ist vielleicht die Praxis jenes Provinzblättchens vorzuziehen, das nur unter der Bedingung von dem Erscheinen der Zeitschrift Notiz nehmen wollte, wenn ihm in Zukunft regelmässig das Blatt zuginge. „Wir sehen nicht ein, warum wir andernfalls für Sie Reklame machen sollen!"

Entschieden ehrlicher und würdiger finden wir die Antwort eines Wochenblattes: „Wenn uns die erste Nummer vorliegt, werden wir Ihnen gerne eine Kritik der ‚Kritik der Kritik' liefern."

Das ist uns lieb und willkommen. Wir treten vorurteilslos und unverpflichtet auf und werden alle Klagen und Anklagen, die gegen die Presse geführt werden (soweit sie in Zusammenhang mit der modernen Kritik stehen) besprechen; aber ebenso ehrlich die Widerlegungen und Antworten registrieren.

Wir wollen niemanden schädigen, nur der Sache nützen.

Zu der Antwort Konrad Albertis in dieser Nummer sehen wir uns genötigt einiges zu bemerken. Herr

Alberti berichtet von der eigentümlichen Handlungsweise eines bekannten Berliner Theaterkritikers, die dringend der Aufklärung bedarf. Das Blatt, als dessen Referent der betreffende Herr wirkt, hat alle Ursache, seinen Rezensenten in bezug auf Unbescholtenheit und parteilose Ehrlichkeit scharf auf die Finger zu sehen. Nicht allzulange Zeit ist's her, dass es den begabten Vorgänger im kritischen Amt — eines angeblichen Plagiats wegen — in aufsehenerregender Weise entlassen musste. Derartige Vorkommnisse, die das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der Kritik untergraben, sollten nach Möglichkeit vermieden werden. Wir hoffen, dass der betr. Kritiker den Mut besitzt, den gegen ihn erhobenen Anschuldigungen mit offenem Visier freiwillig entgegenzutreten, um entweder die Vorwürfe des Herrn Alberti zu entkräften oder — das zu tun, was seine Pflicht als Schriftsteller gebietet. Er sollte sich sagen, dass das in seinem eigenen Interesse liegt: Die Angelegenheit ist in Berliner Theater- und Kunstkreisen längst offenes Geheimnis und wurde im vergangenen Winter bereits vielfach diskutiert. Beharrliches Schweigen könnte nur ein unliebsames Aufbauschen der Sache zur Folge haben.

Der Vorfall, aus dem Berufsgenossen und Verleger endlich die Konsequenzen ziehen dürften, hat noch eine, weit über das Persönliche hinausragende, prinzipielle Bedeutung: ein Kunstrichter sollte (solange er sein kritisches Amt ausübt) unter keinen Umständen eigene Bühnenstücke einem Theater einreichen, das sich am Orte befindet! Das haben angesehene Tageszeitungen ihren Kritikern zur unumgänglichen Pflicht gemacht; und es wäre zu wünschen, dass dieser Grundsatz allgemeine Geltung gewinnen würde. Ein Fall wie der vorliegende wäre dann ausgeschlossen. Davon wird im nächsten Hefte noch zu sprechen sein. L. H.

Julius Stinde

ist gestorben. Es kann unsere Aufgabe nicht sein, ihm einen Nachruf zu widmen; unser Rahmen dient anderen Zwecken. Aber seinen letzten Brief über Kritik und Kritiker, den er kurz vor seinem Tode uns schrieb, wollen wir an dieser Srelle veröffentlichen. Er zeigt Stinde als ehrlichen, selbstkritischen Künstler.

Die Kritik ist ein notwendiges Übel.

Antikritik nützt nichts, weil von der Kritik immer etwas hängen bleibt, und zwar das Vernichtende, Boshafte und Beissende. Auch weil nie darauf zu rechnen ist, dass, wer die Kritik las, auch die Kritik der Kritik läse.

Das Totschlagen der Kritiker hat keinen Zweck, weil immer Neue das Handwerk ergreifen.

Der Hauptmangel der heutigen Kritik ist das Verlangen der Schaffenden, nur mit Lob begossen zu werden.

Kritik lässt sich nicht reformieren, ebenfalls der Kritiker nicht. Der lässt sich nichts sagen. Und wo wäre der Reformator, der einen Kritiker zwingen könnte, sich seinen Satzungen zu fügen?

Das Publikum will rasch und kurz wissen, was es über ein Kunstwerk denken und reden soll. Wären die Kritiker nicht so haarsträubend unbestechlich — wie zufrieden könnten dann die Schaffenden mit der Anerkennung der Menge sein.

Ich war früher selber Kritiker; kritisierte Bücher, Gemälde Statuen, Dramen, Lustspiele, Opern, Konzerte u. s. w., habe aber weder den Künsten noch dem Publikum genützt, sintemal die Künstler sich nicht nach der Kritik richten und das Publikum für Kritiken kein Gedächtnis hat. Es behält nur, ob etwas bis über den Klee gelobt oder bis in den Abgrund der Hölle verrissen ward. Der Rest ist ihm völlig Hekuba.

Julius Stinde

Briefe.

Herrn Referendar G. in Breslau.

Sie meinen: Zensur ist auch eine Kritik, und fragen, ob wir uns nicht auch mit ihr auseinandersetzen wollen.

Wir sagen: Zensur ist keine Kritik, sondern eine Kritiklosigkeit. Aber nicht destoweniger wollen wir uns später mit dieser „im legitimen Ehebette von Vater Polizeigeist und Mutter Kunst gezeugten Missgeburt“ (H. Kienzl) beschäftigen. A. H.

„Breslau als Kunststadt."

Machen Sie ein Fragezeichen dahinter, und Sie haben das Problem gelöst . . . Im übrigen aber wollen wir uns nicht in lokale Streitigkeiten mengen. Alles Lokale hat für die „Kritik der Kritik" nur dann Interesse, wenn es einen typischen Fall darstellt. Das trifft bei Ihrem Artikel nur zu, wo es sich um Herrn „Dr. Ego" und die Theaterkritik handelt. Wir werden die Tatsachen untersuchen und noch triftigere Beweise sammeln.

A. H.

Dr. Gr., Wien.

Schönen Dank für Ihre Einsendung.

Späterhin soll jede Nummer unseres Blattes einen spezifischen Charakter haben. Wenn wir erst über die Lage der Kritik im allgemeinen orientiert haben, kommt die Berliner, die Wiener, die Münchener Kritik im besonderen an die Reihe.

Schon jetzt sind uns Beiträge willkommen, aber nur typische, charakteristische Tatsachen.

A. H.

Wir machen die verehrl. Redaktionen nochmals aufmerksam, dass der Abdruck der Enquête, mit genauer Quellenangabe, frei gestellt ist — und bitten nur um Mitteilung resp. um Einsendung von Belegen.

Die rassigen Eigenschaften, der vorzügliche Geschmack, die leichte Art und hervorragende Bekömmlichkeit, welche

„Kupferberg - Gold"

vor anderen Sectmarken auszeichnen, haben dieses Mainzer Produkt zu dem Präferenzgetränk der feinen Gesellschaft gemacht und damit seinen dominirenden Rut begründet.

KRITIK der KRITIK

Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1905 — Heft 2

BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert & Co.

Nachdruck mit Angabe der Quelle
o o o o o o gestattet o o o o o o

Verantwortlich für den literarischen Teil: A. Halberthal (A. HALBERT), Breslau III, für alles übrige: LEO
o o o o HORWITZ, Berlin o o o o

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau III, Schlesische
o Verlagsanstalt v. S. Schottlaender o

Geldsendungen sind an die Schlesische Verlagsanstalt, Breslau III, zu richten

Richard Schaukal (Wien):

Zur Psychologie der Kritik.

Kritik überhaupt, und so auch Kritik von geistigen Erzeugnissen, ist Auseinandersetzung mit einem Eindruck, gerechtermassen begründete Auseinandersetzung. Sie ist als Äusserung eines Einzelnen, in und mit sich selbst Zusammenhängenden notwendiger Weise persönlich. Der Terminus „objektive Kritik" kann füglich nur in dem Sinne gültig bleiben, als er gewolltes Zurückdrängen der für eine „Persönlichkeit" entscheidenden Merkmale des betrachtenden und seine geordneten Betrachtungen andern vermittelnden Subjektes bezeichnen soll.

Kritik unterwirft das zu Kritisierende abschätzend prüfender Einsicht. Wörtlich, wohlgemerkt: unterwirft. Sie durchschaut, zeigt auf, erklärt, entwickelt. Genetisch reproduziert sie, wiederholt verdeutlichend. Sie ist ausgestattet mit der Kenntnis des Materiales, seiner gewinnsicheren Handhabung. Sie leuchtet an den Wurzeln einer Schöpfung entlang in die Dunkelheit des Unbewussten. Sie ist besonnen, durchaus unbefangen — insoweit also etwa „objektiv" —, unbestechlich. Ihre ritterliche Art bestimmen weder „Liebe" noch „Hass".

Man hat namhafte Vertreter einer eigenartigen, stark persönlich gefärbten Kritik aus ihrer gleichsam leidenden Impotenz zu erfassen versucht. Gehemmte Schöpfer hat man sie mit einer abkürzenden Formel genannt. Hier möchte im Gegenteil dem Schöpfertume des Kritikers das Wort ge-

redet werden. Richtig bleibt: er reproduziert. Aber ist sie nicht Kunst, die sichere Grazie des kaltblütig mit dem geschliffenen Handwerkszeug „spielenden" Gestalters? Und eine andere als die gestaltende, also künstlerische Kritik erkenne ich nicht an. Reporter-Inhaltsangabe ist nicht Kritik.

Kritik als Selbstzweck, mit sich selbst kokettierende Spiegelkritik, sei hier nicht beschönigt. Kritik dient der Kunst. Die Charlatane der Kritik weichen dem eigentlichen Kampf aus. Sie umgehen die Aufgabe, indem sie sich immer wieder an ihrem Anblick — aus der Entfernung — stärken. Die Charlatane der Kritik verschaffen sich aus der Sensation der Gefahr eine künstliche Berauschtheit. Und wenn sie taumelnd lallen, rüsten sie Spiegel um ihre Grotesken.

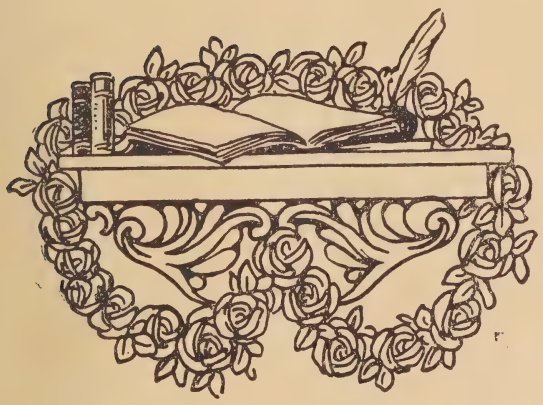
Kritik aber fordert Nüchternsein, Entäussern-Können, Entsagung. Nur der Besitzende kann entsagen, sich etwas versagen. Armut gibt dunkle Begierden gedemütigt auf. Der Kritiker hat sich zu opfern. Er muss die demütig-stolze Kraft der Entselbstung ausbilden. Um so stärker wächst er, der allmählich sich mit fremdem Inhalt Füllende, zu gesättigter Siegerhoheit auf. Jetzt entscheidet sein gefestetes Ich-Sein. Er hat sich ganz einnehmen lassen, um — neu schöpfen zu können. Jeder Übersetzer muss Kritiker sein. Er erfüllt sich, nachdem er sich seiner selbst entäussert, gleichsam luftleer gepumpt hat. Er wächst, sich erfüllend mit dem andern. Und ein vollendeter Übersetzer — Nachdichter — sei der Kritiker.

Heute liegt die Kritik bei uns noch immer sehr im argen. Das macht: wir haben zu viele „Schüler". Jede Äusserung einer in deutlichem Umriss beschränkten Eigenart, das Aufblitzen eines Temperamentes lockt Anhänger. Wir sehen Zuchtstätten epigonaler Zeitgenossen. Diese jungen Leute sind zu weich im künstlerischen Organismus. Jede „Erscheinung" deformiert ihre zarten Knochen. Verbildete Schöpfer . . . Und das sind die schlechtesten Kritiker. Sie haben eine grosse Geschicklichkeit im Auffangen. Sie schnellen das Erhaltene weiter — das gilt ihnen als Kritik. Und da wir kein Publikum haben, das Kritik werten kann, dominieren allenthalben die Verblüffer. Keiner von ihnen unterwirft sich. Sie hantieren alle mit dem Rüstzeug des Repertoires. Man kann heute in den Blättern gewisser konzentrischer Kreise immer dieselbe Luft atmen. Noch einmal: wir haben zu viel Schüler. Sie

gehen immer in Uniform, bilden Reihen. Sind zu schwächlich, allein zurückzubleiben, sich trotzig anzusiedeln, — verzärtelt, nicht gewohnt, zu verharren. Sie haben keinen Ernst, nur abgelauschte, mit Schauspielersinn erfasste stereotype Gesten. Das bequeme Publikum verlangt ja solche stereotype Gestikulanten.

Die Künstler aber wenden sich ab von ihren „Richtern". Sie täuschen sie wohl gar wie Prospero Caliban und Genossen durch Gewänder, um sie hinzuhalten, um sich nicht berühren zu lassen. Sie wollen sich nicht hergeben! So ist kein Kontakt da.

Man lebt aneinander vorbei.



Der Fall Schlaikjer.

„Das war nicht wohlgetan . . .“ E. Schlaikjer (Pastors Rieke).

Herr Erich Schlaikjer hat auf meine Notiz über die unsaubere Handlungsweise eines Berliner Kritikers sich genötigt gefühlt, einen drei Spalten langen Artikel in der „Welt am Montag“ zu veröffentlichen, der sich nicht einmal so sehr durch seine plumpen Unwahrheiten wie durch grobe Unanständigkeit des Tones auszeichnet.

Herr Erich Schlaikjer hat — in einem wohl zu verstehenden Gefühl — den Inhalt meines heutigen Artikels vorausgeahnt und in der oben gekennzeichneten Weise von vornherein zu widerlegen gesucht. Man darf wohl jene Ausdrücke anwenden: — denn welche Bezeichnung verdient die ebenso schmutzige wie gegenstandslose Behauptung, dass unser Organ eine „dunkle Gründung“ (i. e. Schwindelunternehmen) oder ein „obskures Revolverblatt“ sei; und die lügenhafte Unanständigkeit seiner Angriffe möge der unqualifizierbare Vorwurf der „Erpressung“ und die gleichgeartete Kategorisierung meiner Anmerkung als „obskure Verleumdung“ erweisen. Es schmerzt mich ja, wieder „in die Sphäre“ des Herrn Schlaikjer störend eintreten zu müssen, aber zum Prügeln gehören zwei, und es gibt Fälle, wo man ein natürliches Reinlichkeitsbedürfnis eben überwinden muss; auch werden Sie, Herr Erich Schlaikjer, entschuldigen, wenn ich Ihre übrigen Verdächtigungen als ebenso einfältig wie widerwärtig zurückweise und mich etwas näher mit Ihrer Person beschäftige.

Ich werde den Tatsachenbestand noch einmal kurz wiederholen und die Berechtigung Ihrer uns gemachten Vorwürfe, Herr Schlaikjer, an Ihrer Tätigkeit erweisen.

Herr Conrad Alberti hatte in seiner Antwort auf unsere Rundfrage (nicht in einem eigenen Beitrag) geschrieben:

„ . . . Häufig wird die kritische Tätigkeit auch zu Erpressungen benutzt. Der Referent einer in Berlin wöchentlich erscheinenden Zeitung z. B. verriss im vergangenen Winter fast jede Aufführung des Brahmschen Theaters, als dessen Direktor eines seiner Stücke abgelehnt hatte, und lobte die erbärmlichsten Aufführungen der Lindauschen Bühne, als Herr Lindau das betreffende Drama angenommen hatte. Derartige Praktiken bleiben keinem Kundigen verborgen — allein wie einen Burschen öffentlich fassen, dem man nicht ‚gerichtsnotorisch' nachweisen kann, dass seine Gesinnung nicht der Ausdruck seiner sogenannten ‚Überzeugung' seien? . . ."

Diese Worte bedeuten den direkten Vorwurf der schlimmsten kritischen Gewissenlosigkeit, die ein Rezensent sich nur zu schulden kommen lassen kann. Sie bedeuten — kurz formuliert — den Vorwurf: „der Kunstrichter hat skrupellos seine Kritik über bestimmte Berliner Bühnen in den Dienst seiner Geschäftsbeziehungen zu ebendenselben Bühnen gestellt." Diese Worte trafen einst Hermann Bahr, und die Sachlage bildete eine fast vollkommene Analogie zum „Fall Schlaikjer". Karl Kraus, der Herausgeber der „Fackel" in Wien war es, der damals diesen Vorwurf gegen Hermann Bahr erhob. Die Angelegenheit erregte weit über die Grenze Wiens hinaus Aufsehen. Hier interessiert jedoch der „Fall Bahr" nur insofern, als er den Vorläufer des „Falles Schlaikjer" darstellt.

Es ist nachgerade Zeit, den sachlichen Zwiespalt des „dichtenden Kritikers" klar zu erörtern, und mir scheint dieser allzumenschliche Kunstrichter ein geeigneter Typ seiner Gattung.

Über diese für das Kunstleben unserer Zeit höchst bedeutsame Frage erbat Herr Kraus Gutachten einiger bedeutender Schriftsteller. Maximilian Hardens Antwort lautete:

„ . . . Meine prinzipielle Auffassung möchte ich so formulieren: Ein Mann, dem sich je die Möglichkeit bieten kann, zu einem Theaterdirektor in geschäftliche Beziehungen zu treten, soll über das Geschäft dieses Direktors nicht öffentliche Urteile fällen, die den Gang dieses Geschäfts beeinflussen können; mindestens soll er das öffentliche Urteilen aufgeben, sobald solche Beziehungen entstehen. Wie nach unserem Gesetz ein Richter abgelehnt werden kann, gegen dessen Unparteilichkeit Misstrauen besteht, . . . so gilt

mir auch — im allgemeinen — der Kunstrichter als befangen, als abzulehnen, dessen Unparteilichkeit nicht absolut unverdächtig ist. Der gelehrte oder Laienrichter wird freiwillig von der Entscheidung einer Sache zurücktreten, an deren Ausgang er materiell mitbeteiligt ist, selbst dann, wenn er sich stark genug fühlt, bei der Erwägung des Richterspruches seinem persönlichen Interesse Schweigen zu gebieten. So sollte auch in künstlerischen und literarischen Dingen der Richter handeln, der da Kritiker heisst . . . Ich finde es sehr betrübend, dass Journalisten, denen ein Theaterdirektor Tausende einbringen, Tausende versagen kann, öffentlich über einen solchen Direktor zu Gericht sitzen. Der als Dramatiker dem Direktor geschäftlich verbündete Kritiker steht dem Konsorten zu nah, ist an dessen Interesse zu eng gekettet, als dass er dem Publikum ganz unparteilich scheinen könnte . . . Solche Verschiebungen des Urteils brauchen dem Urteilenden nicht einmal stets zum Bewusstsein zu kommen; sie sind, wie der Psychologe weiss, auch gegen seinen Willen möglich . . ."

Harden fährt fort (und obschon dieser Teil seines Gutachtens nicht den vorliegenden Fall betrifft, sei er — um seiner prinzipiellen Bedeutsamkeit und stofflichen Nähe — doch hergesetzt):

„ . . . Die Wiener Verhältnisse kenne ich wenig. In Berlin aber ist es notorisch, dass hier Theaterdirektoren Stücke aufführen und die Übersetzung von Stücken vergeben, nur, um sich den Autor oder Übersetzer als Kritiker günstig zu stimmen. Hier haben Eingeweihte einander lächelnd die Lobeshymnen gezeigt, mit denen Kritiker die Annahme ihrer Stücke oder einträglichen Übersetzungen quittierten. Hier kennt man auch Kartelle Stücke schreibender Kritiker, in denen die Losung gilt: Diesmal lobe ich dein Stück, und bei der nächsten Aufführung eines Stückes von mir erwarte ich von deiner Kritikerfeder denselben Dienst. Hier haben Theaterdirektoren Kritikerstücke, die sie schon angenommen hatten, nachträglich abgelehnt oder im Kasten liegen lassen, weil die Verfasser sie inzwischen durch tadelnde Kritiken geärgert hatten, haben Direktoren über die Zumutungen geklagt, die ihnen die Tantièmegier Stücke schreibender und übersetzender Kritiker mache. Das alles beklage ich im Interesse der literarischen Reinlichkeit und des Berufsansehens . . ." — Harden schliesst resümierend: „Deshalb bekenne ich den Glaubenssatz: Niemand soll öffentlich als Richter eines Unternehmens auftreten, von dem ihm in irgend welcher Form Einnahmen zufliessen, an dessen Gedeihen oder Verfall er überhaupt persönlich beteiligt ist."

* * *

Nach dieser längeren, für den vorliegenden Fall allerdings wichtigen, Abschweifung komme ich zum Wesentlichen meiner Auseinandersetzung: Die Berechtigung der gegen Herrn Schlaikjers Kritik-Art erhobenen Einwände.

Herr Erich Schlaikjer war einstens Kritiker am „Vorwärts", man kann ihm aus dieser Zeit noch allerlei Anständiges nach-

sagen. Im Laufe der Jahre ist seine Lebenserfahrung gereift. Er hat Ideale nach ihrem materiellen Wert schätzen gelernt, die Überordnung des Utilitäts-Prinzips auch in Dingen der Kunst erkannt: mit einem Wort, die Überlegenheit des „pro domo" über das lächerlich ehrliche „pro arte". Les affaires sont les affaires — er hat augenscheinlich eingesehen, dass man von Tantièmen sehr gut leben kann, ohne sein Gemüt mit verantwortlicher kritischer Tätigkeit zu beschweren. Da kommt eine kleine Indiskretion Karl Schneidts in der „Zeit am Montag" zupass: Herr Schneidt forderte Herrn Schlaikjer auf, für die „Z. a. M." zu rezensieren. Das lehnte dieser ab mit der Begründung, er halte eine Verschmelzung des Kritiker- und des Autorberufes nicht für reinlich . . . Aber es scheint: die „Welt am Montag" zahlt besser . . . Herr Schlaikjer liess sich überreden und begann seine siegreiche Tätigkeit bei der „Welt am Montag" am 23. Januar dieses Jahres mit einem Referat über Hofmannsthals „Gerettetes Venedig" im Lessing-Theater. Vorausgegangen war die echt kollegiale Hetze gegen den jungen Siegfried Jacobsohn, war ein Interregnum unter Julius Babs Ägide, dessen ästhetische Begabung nach Schlaikjers Antritt aufs angenehmste auffiel, und der vor kurzer Zeit unter höchst merkwürdigen Begleitumständen „wegen ästhetischer Differenzen" mit Herrn Schlaikjer sein kritisches Amt bei der „W. a. M." niederlegte.

Diese erste kritische Leistung des Herrn Schlaikjer war eine plumpe und offenkundige Verfälschung.

„Die Dichtung Hofmannsthals fand am Sonnabend einen rauschenden Erfolg . . ."

Also beginnt der unentwegt Ehrliche. Eine gewisse bäurische Offenheit tritt auch hier zutage: ich wüsste keine andere Bezeichnung für die Un—bekümmertheit, mit der er ein notorisches, durch die gesamte reichshauptstädtische Presse bestätigtes, bühnliches Misslingen zu einem „rauschenden Erfolg" umstempelt. (Das nennt der Herr dann mit einer bemerkenswerten Umschreibung: „einen Jubelhymnus . . . auf das ‚gerettete Venedig', das in der ganzen Presse allein bei mir eine fast überschwängliche Zustimmung fand" . . .!)

Am 27. Februar, in einem Referat über den „Volksfeind" im Lessingtheater, schreibt er wörtlich:

„. . . Herr Brahm fällt immer wieder auf ein paar Ibsendramen und ein paar Hausautoren zurück . . .“

Weiter:

„. . . Eine Direktion, die immerfort im engen Kreise trabt, während ringsum die grüne Weide der dramatischen Weltliteratur liegt, . . . eine solche Direktion weiss ich ganz und gar nicht zu schätzen . . .“

Ich weiss die blühende Goethesche Ausdruckweise des Herrn Schlaikjer zu würdigen, habe auch ein bewunderndes Lächeln für das bescheidene Selbstlob des Wackeren („während ringsum die grüne Weide der dramatischen Weltliteratur liegt“). Übrigens „Hausautoren“ — man entnehme dem nicht etwa, dass Herr Schlaikjer nach dieser Würde gestrebt hätte: — die Trauben waren ihm sicherlich zu sauer.

Den Kulminationspunkt erreichte die Unparteilichkeit unsres Lieben in der „Elga“-Kritik. Ich habe es bisher — wohlweislich — vermieden, die Ästhetik in dem Schlaikjerschen oeuvre zu suchen. Nicht nur aus dem Bewusstsein der vergeblichen Mühe, auch weil sie — falls spurenhaft vorhanden — gar zu tief lag. Jetzt muss ich wenigstens das Augenfälligste seiner ästhetischen Sentiments berühren, man wird mir — im Interesse der guten Sache — auch diese Geschmacklosigkeit verzeihen. Herr Schlaikjer lässt die Wogen seiner glitzernden Ironie in schäumenden Kaskaden sich ergiessen, um Brahms vercliquete Sippe im Licht der Wahrheit zu entblössen: Er verhöhnt Herrn Brahm, dann Herrn Hauptmann, Herrn Hirschfeld — alle vernichtet der stürmende Zorn des Peliden, nicht einmal der Sekretär und der Portier des Lessingtheaters entgeht seiner wutgetränkten Ironie. Wahrhaft homerische Naivität dünkt mir's, wenn er im dritten Abschnitt von der grossen Weissen und der Käsestulle in der Portierloge berichtet, man fühlt die Saiten inneren Geniessens nachzittern. Dann steigt er auf den kurulischen Stuhl, und Cato wird ernst, blutig ernst.

Nach einigen kleinen Ruppigkeiten gegen Herrn Brahm spriessen die Blumen seiner Weisheit:

„Das ewige Herumgehen im kleinen Kreise birgt nämlich viel Gefahr“ und

„über die Skizze selbst schreibe ich keine Zeile!“

O hätte unser Freund doch diese Praxis auf alle Stücke ausgedehnt (auch diese Würdigung hätt' ich dann gespart . . .) Es ist allerdings etwas unbesonnen, Herrn Hauptmann zu töten,

wenn man „Pastors Rieke“ zu verantworten hat. Trotz aller ‚Kuonheit‘ muss ich dem Ehrenfesten doch ankreiden, dass er wieder mal gemogelt hat. Nämlich: man findet in diesem Elaborat kritischer Gewissenhaftigkeit keine Silbe, dass „Elga“ einen Premièrenerfolg gehabt, wie seit der „Versunkenen Glocke“ kein Hauptmannsches Werk*). (Warum hat auch Herr Brahm des Unerschütterlichen „lahmen Hans“ nicht vor seinen Thespiskarren gespannt . . .)

Ich setze jetzt einige Kritiken her, geschrieben von Kunstrichtern erwiesener Begabung: nicht sowohl um objektiv erweisbare Fälschungen aufzudecken — nur um die absonderliche Auffassung des von Erich Schmidt „mit warmer Hochachtung“ Anerkannten zu kennzeichnen. Sie liessen sich um Dutzende von Beispielen vermehren! —

Frau Irene Triesch erhält am Schluss der Schlaikjerschen Besprechung das Prädikat

„mittelmässig“.

— Alfred Kerr im „Tag“:

„ . . . Die Triesch — wurde nachher bezaubernd und von grösster Feinheit . . . Ich sah einen köstlich gespielten Leichtsinn . . .“

— Artur Eloesser in der „Vossischen Zeitung“:

„ . . . Den ersten Preis holte sich Frau Triesch — eine prachtvolle Bestie, mit dem bösen verführenden Blick . . .“ u. s. w.

Am 17. April, gelegentlich der „Demetrius“-Aufführung bei Brahm, schreibt unser Kritiker:

„ . . . Das Ensemble des Lessing-Theaters weist . . . lange öde Strecken auf . . . Im Lessingtheater kann man tatsächlich „Kabale und Liebe“ nicht mehr spielen . . . Das Repertoire ist immer enger geworden . . .“

— Julius Hart im „Tag“:

„ . . . Sein ‚Demetrius‘-Fragment tat wieder die gewaltige Wirkung, die wie ein Sturm von diesem Gewitterakt ausging . . . In einigen Einzelheiten jedoch erzielt die Aufführung am Lessingtheater ein Höchstes, an das keine frühere Wiedergabe heranreicht.“ —

So weit reicht die Würdigung Brahms. Um einen Ausgleich zu schaffen, zitiere ich einige Kritiken des Herrn Schlaikjer über die Lindausche Bühne, die wiederum von einer merkwürdigen Subjektivität zeugen, hinter der mir der „lahme Hans“ zu hinken scheint. Über „Ödipus“:

„ . . . Dem ‚Deutschen Theater‘ muss man Dank wissen, dass es uns den ergreifenden Abend bescherte, der starke Erfolg der Première bewies

*) Bis jetzt ist „Elga“ 80mal gegeben worden.

am besten, wie das tiefe Drama auch auf ein modernes Grossstadtpublikum zu wirken vermag. Natürlich nur, wenn es schauspielerisch so wirkungsvoll herauskommt, wie es im ‚Deutschen Theater' der Fall war . . ." (Über die Chöre): „Es genügt, wenn in den Chören stille Ruhepunkte der Betrachtung geboten werden; und das geschah in der Aufführung des ‚Deutschen Theaters' vollkommen."

— Julius Hart im „Tag":

„ . . . Und dann die Chöre. Ja, nur so darf man sie sprechen, nur so bringt man sie uns nahe und macht sie uns lieb und vertraut. Ganz klar bin ich mir freilich auch darüber nicht geworden, ob diese ehrbaren Stadtverordneten und Bürger von Theben sich auf dem Markte befanden, Eier und Rettiche kauften und um die Preise feilschten, oder ob sie gemütlich am Biertisch sassen und über die Schlacht bei Mugden und die Kuropatkinsche Rückzugsstrategie debattierten. Jedenfalls schlugen sie in einem wahrhaft realistisch-bewegten Spiel bald rechts und bald links um sich, und für Sophokleische Chöre genügt das ja auch vollkommen . . ." (Über die Darstellung:) „Einiges wird mich ja bis zu meinem Sterbebette geleiten . . . Verwirrt stehe ich vor der Fülle dieser Gesichte und Geräusche, wie da der Sophokleische „Ödipus" geräuspert und gespuckt, gemeckert und gekrächzt, zerhackt und zersägt wurde . . ."

Am 27. April schreibt Schlaikjer über „Wilhelm Tell" bei Lindau:

„Die holde Poesie des ‚Tell' wirkt auch im Deutschen Theater . . . Sommerstorff ist ein guter Tell."

— Artur Fürst im „Berliner Tageblatt":

„Jeder Darsteller sagte fromm sein Sprüchlein her und glaubte dem Dichter die grösste Ehre anzutun, wenn er nichts tat, als was im Buche steht. Kein Wunder, dass unter solchen Umständen eine Stimmung nicht aufkommen konnte . . . Otto Sommerstorff spielte den Tell, ohne dass es ihm gelungen wäre, einen Schritt über das Rhetorische der Rolle hinauszukommen." —

— Julius Hart im „Tag":

„ . . . Die Hände rührten sich wenig, ein grauer ‚Talvogt' hing über die Seelen. — Diese bleierne Mittelmässigkeit erstickt und erdrückt . . . Solche Tell-Aufführung, wie sie uns heute das ‚Deutsche Theater' zeigt, kann wenig Stimmung und Begeisterung erwecken."

Am 10. April schreibt Schlaikjer im Referat über die „Bohème" bei Lindau:

„ . . . Die Darstellung im ‚Deutschen Theater' war gut, zum Teil mehr als das . . ."

Am 25. April über die Aufführung des Wittenbauerschen „Privatdozent" bei Lindau:

„ . . . Gespielt wurde im ‚Deutschen Theater' sehr gut. Allen voran muss Herr Arndt genannt werden. Neben ihm standen dann in erster Linie Landa und Marx. Fräulein Müller gab ein sehr anmutiges Professorentöchterlein . . ."

Leopold Schönhoff im „Tag“:

„ . . . An vergangene Tage darf man nicht denken, wenn man das schauspielerische Mittelmass im Deutschen Theater jetzt walten sieht.“

Das wäre eine kleine Probe Schlaikjerscher Objektivität, der ich durch Entgegenstellung einiger Kritiken — die sich, wie gesagt, um Dutzende vermehren liessen — von Kunstrichtern, deren minder geschäftskluge Ehrlichkeit mir bekannt ist (und deren Äusserung gerade typisch für die allgemeine Auffassung des Publikums und der Kritik ist), die rechte Folie gegeben habe. Um jedes Übersehen der besonderen Feinheiten zu vermeiden, werde ich die einzelnen Fälle kurz betrachten:

Der „Demetrius“-Aufführung verdankt Herr Schlaikjer eine relativ wichtige ästhetische Erkenntnis: die öde Unvollkommenheit des Brahmschen Ensembles. Ein Relief gewinnt diese Erkenntnis dadurch, dass er noch beim „geretteten Venedig“ dasselbe Ensemble als eine Musterleistung wertete. Aber so schnell kommen eben Erkenntnisse. Man stelle dieser Kritik die lobüberströmende Rhapsodie Schlaikjers auf Lindaus jammervolle „Tell“-Aufführung entgegen, — und man wird auch Erkenntnisse gewinnen . . .

Indessen hatte Herr Lindau dem abgehetzten „lahmen Hans“ in seinem Hause liebevolle Aufnahme gewährt . . . Die Tugend der Dankbarkeit hat man Herrn Schlaikjer nie abgestritten, jetzt bewährt sie sich in ihrer herzlichsten Tiefe. Zunächst materialisierte sie sich in dem Hymnus auf die Lindausche Travestie des Sophokleischen „Ödipus“, deren ästhetischer Wert durch Julius Harts oben zitierte Äusserungen treffend charakterisiert ist. Dieselbe Unvorsichtigkeit des Lobspendens blickt aus der „hold-poetischen“ Lindau-Version des „Tell“ hervor, deren Durchfall von der gesamten Presse einmütig konstatiert ist. Auch darf ich wohl von einer gewissen Ungeschicklichkeit des Arrangements sprechen, wenn der Unerschütterliche eine gar zu grosse Vorliebe für „altväterliche“ Technik bezeugt, zumal wenn sie, wie im Wittenbauerschen „Privadozent“, mit „plumpem Raffinement der Mache“ (so ungefähr ist die Auffassung Norbert Falks) und „grobschlächtigen Gemeinplätzen“ gepaart ist. —

Also, man sieht: warme Freundschaft für die Kunst, d. h. Paul Lindau. Man sieht: bitteren Hass gegen alles Kunstfremde, verkörpert durch Direktor Brahm. Man sieht: Herrn

Erich Schlaikjers Auffassung ist vereinzelt — ihm gegenüber das Gros der Kritiker, von denen wohl jeder einzelne Herrn Schlaikjer an Kunstverständnis, und nicht nur an Kunstverständnis übertrifft. Dass Herr Schlaikjer freundschaftlichen Regungen zugänglich ist, hat er mit seinen Worten über den neuen Herrn Barnowski erwiesen, — nur weil dieser (nach Lindaus Zusammenbruch) dem „lahmen Hans" im „Kleinen Theater" gastliche Aufnahme gewähren sollte. Am Freitag lief das Stück im Bureau ein, und schon am Montag den 3. Juli prangten — von den Auguren mit verständnisinniger Miene gelesen — in der „W. a. M." die Worte:

„. . . Das Kleine Theater — übernimmt Herr Viktor Barnowski. Diese Bühne trägt bereits in sich eine bestimmte Garantie; sie kann . . . nie etwas anderes sein, als ein kleines, aber vornehmes Theater, und Herr Barnowski wird am wenigsten wollen, dass sie je etwas anderes wird. In der Öffentlichkeit ist Barnowski zunächst noch wenig bekannt. Wer Gelegenheit hatte, ihn im privaten Verkehr kennen zu lernen, wird ihn als einen liebenswürdigen und feingebildeten Menschen lieb gewonnen haben . . ."

Das über Herrn Barnowski, der bisher nicht das geringste geleistet hat, bei dem also das äusserste Entgegenkommen des wohlwollendsten Kritikers doch nur ein stillschweigendes Abwarten sein kann.

Der Direktor Brahm aber, der die unglückliche lahme Kreatur hartherzig in die dunkle Nacht hinausstiess, wird „reaktionärer Prinzipien" und der Unfähigkeit, ein „Ensemble" zu bilden, geziehen. Das über Herrn Brahm, dem auch der Verrohteste nicht abstreiten wird, dass er ganz Ausserordentliches für die deutsche Theaterkunst geleistet hat und heute noch Vorstellungen bietet, die in der Welt ihresgleichen suchen. Herr Brahm scheint aber das edle Gemüt unseres Kritiker-Poeten genau gekannt zu haben: er tat im Freundeskreise — wie durch Ohrenzeugen zu beweisen ist — die bemerkenswerte Äusserung: „Achtet mal darauf, wie er jetzt über mich schreibt, und wie er über mich schreiben wird, wenn ich ihm sein Stück zurückgeschickt haben werde!"

* * *

Ich rekapituliere. Im „Deutschen Theater", das Schlaikjers Stück annimmt, werden — im Gegensatz zu allen Berliner Kritikern — von Erich Schlaikjer beinahe alle Aufführungen heftig gelobt. Dagegen im „Lessing-Theater" —: Das „gerettete Venedig" fällt durch — so sehr, dass es nach ein paar Aufführungen abgesetzt wird, so offenkundig, dass Brahm den Dichter nach der Première trösten muss, dass Hauptmann ihn nach Agnetendorf einlädt, um ihn zu zerstreuen. Herr Schlaikjer macht aus diesem Durchfall einen rauschenden Erfolg. „Elga" hat diesen rauschenden Erfolg, und Schlaikjer erwähnt ihn mit keiner Silbe.

Hat er diese nachweisbaren Fälschungen nicht im ersten Falle in der Hoffnung auf Annahme seines Stückes, im zweiten Falle aus Ärger über die Ablehnung seines Stückes begangen, so hat er sie aus Launenhaftigkeit oder aus Unfähigkeit zu richtiger Beobachtung begangen, taugt also nicht zum Berichterstatter. Erwidert er darauf, er sei kein Berichterstatter, so erwidere ich ihm: dann sei konsequent und berichte nicht einmal einen rauschenden Erfolg, ein andermal gar nichts; das führt irre, sowohl über den Eindruck der Aufführungen wie über dich. —

Im „geretteten Venedig" zeigte sich — nach Herrn Schlaikjer — das Ensemble in seinem besten Glanze. Im „Demetrius" gleicht es dem einer Schmiere.

Beide Dramen sind Vers- und Kostümstücke. Zwischen beiden Aufführungen hat kein merklicher Unterschied gewaltet. Die übrigen Kritiken über beide Aufführungen stimmen ziemlich überein. Wer das Brahmsche Ensemble nicht im Kostüm sehen und keine Verse sprechen hören kann, tadelt beide Aufführungen. Wer weniger empfindlich ist, lobt beide oder duldet sie wenigstens.

Nur Herr Schlaikjer kriegt es fertig, das erste Mal zu jubeln, das zweite Mal zu wüten.

Hat ihn das erste Mal nicht die Hoffnung auf Annahme seines Stücks, das zweite Mal nicht der Ärger über die Ablehnung seines Stücks beeinflusst, dann ist er ein wetterwendischer oder ganz urteilsloser Kritiker. Er hat nun die Wahl, ob er aus moralischen oder aus ästhetischen Gründen für den verantwortungsvollen Posten eines Kunstrichters untauglich sein will.

* * *

Bevor ich das Resultat aus dieser Untersuchung ziehe, will ich, um dem Charakterbild dieses Schriftstellers, dessen Arbeiten (wie er sich ausdrückt) „von Männern wie Naumann, Avenarius, Erich Schmidt mit warmer Hochachtung (!) entgegengenommen werden", nichts schuldig zu bleiben, noch einen bezeichnenden Fall reproduzieren. Am 27. Februar dieses Jahres wusste Herr Erich Schlaikjer in der „Welt am Montag" von einem neuen grossen auswärtigen Talent zu berichten, das er bei einer „zufälligen Anwesenheit" in Dresden „entdeckt" hat. Nun ist es zwar für gewöhnlich Redaktionsgepflogenheit der „W. a. M.": auswärtige Talente nicht zu entdecken. Aber diesmal war es eine Dame von „ausserordentlichen" Talenten, die er „bereits früher" zu bewundern „Gelegenheit gehabt hatte". Unser Freund spricht mit warmem Pathos: „. . . Es ist ja nicht nur eine Pflicht der Kritik, es ist sogar ihre schönste, dem ringenden Talent beizuspringen, solange es noch um Rang und Ansehen kämpft. Seidene Unterröcke und Brillanten gibt es am Theater mehr als genug; echte Schauspielerinnen aber sind so selten, wie echte künsterische Begabung überhaupt, und darum soll man es der Öffentlichkeit signalisieren, wenn man eine findet . . ." Wie vornehm und edel — wenn er nur nicht verschwiegen hätte, dass er mit der — so zufällig entdeckten — Dame bereits seit Jahren eng befreundet ist und ihr die Buchausgabe seines Dramas „Pastors Rieke" gewidmet hat.

Sachlich ist hinzuzufügen, dass das Fräulein seit längerer Zeit vergeblich in Berlin ein Engagement sucht und vor kürzerer Zeit auf der Reinhardtschen Bühne Probe gesprochen hat, ohne auf eines der vollzählig versammelten Direktionsmitglieder — die, weiss Gott, den allerbesten Blick für junge Talente bewiesen haben — auch nur den geringsten Eindruck zu machen.

Da wir bei Reinhardt sind: Herr Schlaikjer brüstet sich damit, dass seine Rezensionen über Reinhardt in reinstem Blau strahlen, desjenigen Direktors, der ihm als Kritiker ein Stück abgelehnt habe. Der Schäker! Er verschweigt und vertraut darauf, seine Leser werden es nicht wissen oder vergessen haben —, dass Reinhardt ja ein anderes, „Pastors Rieke", angenommen und bereits über fünfzig Mal gegeben hatte, dass dieses Stück während der kritischen Tätigkeit des Herrn Schlaikjer noch auf dem Repertoire des Kleinen Theaters stand,

dass Reinhardt es also beliebig häufig oder selten ansetzen und dem Autor dadurch weitere Tantièmen verschaffen oder nicht verschaffen konnte, — und dass Herr Schlaikjer infolgedessen reichliche Ursache hatte, seine Rezensionen über Reinhardt in reinstem Blau strahlen zu lassen.

* * *

Ich bin am Schluss. Über Gebühr habe ich mich mit der Person eines Mannes beschäftigt, der diese Bedeutsamkeit nur durch den Ernst der Sache gewinnt. So heftig mir beim Reinigen dieses Augiasstalles stets wieder ein unbezwingbarer Ekel aufstieg, die Arbeit musste getan werden! Es liegt ein typischer Fall kritischer Gewissenlosigkeit vor, wie er in solcher Schwere selten in die Öffentlichkeit dringt; und niemand, der die heutigen Pressverhältnisse kennt, wird über die prinzipielle Wichtigkeit dieser Angelegenheit im unklaren sein. Es muss im Interesse der Berufswürde und der literarischen Reinlichkeit unnachsichtig gefordert werden, dass der Kritiker nicht in geschäftliche Beziehungen zu den Theaterleitungen seiner Stadt trete, deren materielles Wohl und Wehe in seinen Händen ruht. Der Kritiker ist vor allem Kunstrichter, und was erfordert das Richteramt mehr als rücksichtfreie Objektivität? „Nicht nur die Möglichkeit, sondern die psychologische Wahrscheinlichkeit einer unmerklich wachsenden fortwährenden Beeinflussung behaupte ich, wenn ein Durchschnittscharakter vor der Annahme oder Aufführung seines Stückes die Leistungen des betreffenden Theaters zu beurteilen hat. Es ist nicht die einzige Lage, in welcher die Einsicht durch die Absicht getrübt wird. Ich glaube also, dass unter solchen Verhältnissen eine unmerkliche und unbewusste Beeinflussung fast immer stattfinden wird. Wer seine Schriftstellerei, die über das Theater sowohl wie die für das Theater, als ein Geschäft auffasst, wer Theaterkritiken und Theaterstücke innerlichst nur um des Erwerbes willen verfasst, wer sich also bewusst vom Interesse leiten lässt, der handelt nicht ehrenhaft, falls er öffentlich Urteile fällt, die von diesem Interesse beeinflusst sind. Aber auch die Gefahr der unbewussten Beeinflussung ist so gross, dass ein stolzer Schriftsteller, der die Theaterberichterstattung für eine wichtige Tageszeitung übernommen hat, seine

Dramen lieber im Pulte verschliessen, als sie einem Theaterleiter seiner Stadt einreichen wird". Es wird Herrn Erich Schlaikjer interessieren, dass Fritz Mauthner es ist, der über Fälle dieser Art so urteilt. Auf das Epitheton „stolzer Schriftsteller" wird er nun kaum Anspruch erheben dürfen. Dass Herr Schlaikjer ganz im Gegenteil mit Beschuldigungen nicht spart, habe ich bereits im Anfang bewiesen, dass er aber auch — verzeihen Sie — kindliche Drohungen nicht verschmäht, sei spasseshalber erwähnt. Er droht, falls ich meine „obskuren Verleumdungen wieder vorbringe", (d. h. die Wahrheit sage), mir — „figürlich selbstverständlich" — „hinter die Ohren zu schlagen"! Wahrhaftig, er besitzt die schenkende Tugend ganz. Nur gestatte ich mir, an dem Gelingen — „figürlich selbstverständlich" — zu zweifeln.

Die Tagespresse betrachtet es als ihre erste und vornehmste Pflicht, Schäden aufzudecken. Es sei auf ihr Vorgehen im „Fall Jacobsohn" hingewiesen, wo die Sachlage eine viel milder zu beurteilende — (weil selbst durch bewusstes Plagiieren weder die Kunst noch irgend ein Künstler auch nur im geringsten geschädigt wird) — und der Betroffene eine ästhetisch weit bedeutendere Persönlichkeit war. Wieviel mehr wäre es ihre Pflicht, diesen weitaus wichtigeren Fall gebührend an den Pranger zu stellen, um ähnlichen Vorkommnissen nach Möglichkeit vorzubeugen. So weit hat die Korruption in Deutschland noch nicht um sich gegriffen, dass Helden vom Schlage des Herrn Erich Schlaikjer so schwerwiegende Tatsachen aus der Welt schimpfen dürfen. Um dieses Übel in der Wurzel ausrotten zu können, ist die schärfste Angriffsweise die gerechteste! Es wäre Pflicht der Berufsgenossen, solche Schädlinge rücksichtslos auszumerzen, sie aus dem Tempel der Kunst mit eisernem Besen hinauszufegen — Ad majorem artis gloriam.

Berlin. Leo Horwitz.

Prof. Dr. Eduard Engel:

Kenner und Könner.

„Zu etwas ist das Unglück gut," sagt ein französisches Sprichwort, und so hat denn auch der unerquickliche literarische Streit Sudermann kontra Kritik und Kritik kontra Sudermann sein Gutes gehabt: eine der Grundfragen der Kunst, das Verhältnis zwischen ihr und der Kritik, oder, wie man es mit mehr persönlichen Wörtern bezeichnen kann, zwischen Kennern und Könnern, ist wieder einmal aufgeworfen und, wenn auch nicht gelöst, doch recht gründlich durchgesprochen worden.

In dem Kampfe zwischen Kennern und Könnern sind die letzten während der Schlacht die Schwächeren, nacher die Stärkeren. Das kommt daher: die Kenner bedienen sich der Zeitung, die Könner des Buches, und für den Tag siegt die Zeitung über das Buch, für Zeit und Ewigkeit das Buch über die Zeitung. Daher die Täuschung weiter Kreise, dass in dem Kampfe, den Sudermann gegen die Auswüchse der Kritik geführt hat, die Kritik Siegerin geblieben ist. Sie ist es vielleicht bei den Leuten geblieben, die nur Zeitungen lesen; ihr Sieg von heute ist die Niederlage von morgen, denn dann tritt das Buch wieder in seine Rechte ein und — die Bücher bleiben.

Die heutige Leserwelt hat sich eben daran gewöhnt, die meisten Dinge vom Standpunkt des Zeitungslesers zu beurteilen. Dass sich die meisten Zeitungen in dem Kampfe zwischen Kennern und Könnern oder zwischen Kritikern und „Schaffenden" auf die Seite der Kenner gestellt haben, ist menschlich und darum begreiflich. Niemand beisst sich gern selbst die Nase ab, selbst wenn er es könnte, und da die Zeitung zweifellos mehr von Kennern als von Könnern, mehr von Kritikern als von Dichtern geschrieben wird, so wäre es geradezu gegen die menschliche Natur, wenn in der Presse nicht eine gewisse Überschätzung der Macht der Kritik herrschte.

Was ist die Kritik wert, und was vermag sie! Die Nichts-als-Kenner, die in der Tagespresse das grosse Wort führen, handeln ganz folgerichtig, wenn sie, wie das in einem Falle neuerdings geschehen ist, den Unterschied zwischen Kennen und Können ganz bestreiten und die Kritik als gleichwertig der Kunst gegenüberstellen. Einer der heftigsten Gegner Suder-

manns hat es ausgesprochen, und an seiner Gutgläubigkeit zweifle ich keinen Augenblick, dass es eigentlich nur ein geringfügiger Unterschied des Willens ist, der einen Kritiker dazu bestimmt, über ein Drama oder ein anderes literarisches Kunstwerk sich kritisch zu äussern, anstatt selbst das Drama oder das sonstige Kunstwerk zu vollbringen. Man bekommt dann die Redensarten zu hören von dem liebevollen Nachschaffen, von den tiefgründigen Vorschlägen, wie das Kunstwerk besser, wie ss vollendet hätte sein können, und zuletzt glaubt mit dem Kritiker auch der Leser, dass ein Wesensunterschied zwischen kritischem Kennen und künstlerischem Können nicht besteht.

Die Kritiker, die solche Überschätzung ihrer Tätigkeit treiben, rechnen dabei bewusst oder unbewusst mit dem Gefühl des nichtskönnenden Philisters, der nichts lieber hört, als dass er gar nicht so weit hinter dem Künstler zurücksteht. Klug über ein Kunstwerk zu reden, oder sich wenigstens einzubilden, das eigene Gerede darüber sei klug, betrachtet jeder Philister als sein unveräusserliches Recht schon seit den Tagen des Zeuxis und Apelles, und nie wird ein Mensch, der in seinem ganzen Leben keinen künstlerischen Gedanken gedacht und keinen in die Wirklichkeit übersetzt hat, vollkommen begreifen, welche unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und dem Künstler liegt. An diesem Punkt der philisterhaften Überhebung des Nichtskönners setzt der sich überhebende Kenner den Hebel an, und da dieser Hebel ein unendlich langer ist, so riesengross wie das Philisterium, dessen Name Legion, so ist es ihm eine Kleinigkeit, die Welt der Kunst — nach seiner Meinung — aus den Angeln zu heben.

Eine einfache Frage und ihre Beantwortung entscheiden den ganzen Streit: gibt es irgend ein Beispiel in der Geschichte der Weltliteratur von einer bestimmenden Macht der Kritik auf ein grosses Kunstwerk? Ich kenne keines. Die literarische Kritik, wie wir sie verstehen, ist natürlich eine sehr junge Geistestätigkeit: sie hat erst ziemlich lange nach der Erfindung des Buchdrucks ihren Anfang genommen, und man kann sie eigentlich erst vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab als eine der grossen Kräfte des Kulturlebens betrachten. Nun sehe man sich auch nur in unserer deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts die grossen Marksteine deutscher Dichtung an und suche nach den Wirkungen zeitgenössischer Kritik auf sie. Was findet

man? Nichts, rein gar nichts. Völlig unabhängig von der schon damals ihrem Umfange nach erstaunlich entwickelten deutschen Zeitschriftenkritik sind alle grossen Werke des deutschen klassischen Zeitalters entstanden. Aus seinem eigenen innersten Wesen heraus hat Klopstock den „Messias", diesen ersten grossen Adelsbrief deutscher Sprache und Dichtung neuerer Zeit, geschrieben. Was hat Goethe für seinen „Götz" oder seinen „Werther" der Kritik verdankt? Wo war der Einfluss der Kritik, als Friedrich Schiller, der Karlsschüler, seine „Räuber" dichtete? Nicht einmal so viel hat die Kritik über ihn vermocht, dass er in „Fiesko" und in „Kabale und Liebe" den Übertreibungsstil, den die zeitgenössische Kritik schon damals an den „Räubern" gerügt hatte, klüglich ausmerzte. Will man etwa behaupten, dass der Umschwung in Goethes Sprache vom „Götz" zum „Egmont" oder bei Schiller von den „Räubern" zum „Don Carlos" durch die Kritik herbeigeführt wurde? Keine Rede davon, sondern innere künstlerische und andere Erlebnisse, bewusstes künstlerisches Arbeiten an sich selbst, haben aus unseren zwei grossen Himmelsstürmern unser klassisches Dichterpaar gemacht und nach dem „Götz" und den „Räubern" uns „Wallenstein" und „Iphigenie" heraufgeführt.

Wir leben heute in einer Zeit, in der mehr als seit lange die Worte Kunst und Kunsterziehung nicht nur im Munde geführt, sondern als stärkste Triebkräfte höherer deutscher Kultur aufrichtig empfunden werden. Leider macht sich im Gefolge dieser Worte und der durch sie bezeichneten Bestrebungen in zunehmendem Masse eine unerträgliche Überhebung der Kritik breit, und wären die Künstler nicht meist schweigsame, in der Stille ihrer Schreibstube oder ihrer Werkstatt schaffende Männer, und verfügten sie gar über den ungeheuren Posaunenchor der Zeitungen in ähnlichem Masse wie die Kritik, so würden sie sich vereinigen zu dem Mahnruf an die Kenner: Etwas mehr Bescheidenheit!

Es ist nicht einmal wahr, dass erst durch die Kritik die Kunstwerke zu ihrer vollen Bedeutung gelangen. Man erwäge nur das Beispiel der Shakespeareschen Dramen. Waren es etwa die englischen Kritiker, die den während mehr als eines Jahrhunderts versunkenen Schatz wieder an die Oberfläche des Kunstlebens in England hoben? Durchaus nicht! Durch sich selbst haben sich Shakespeares Dramen in England wieder

durchgesetzt, nachdem das Zeitalter des Puritanismus und der Nachahmung des französischen Klassizismus nach dem ewigen Gesetz von Bewegung und Gegenbewegung abgelaufen war. Ein grosser Darsteller, Garrick, war es, der die ja nie ganz vergessenen Dramen Shakespeares zuerst wieder leibhaftig seinem Volke vor Augen stellte. Lange bevor die ungeheure kritische Tätigkeit an Shakespeares Werken eingesetzt, war er in England wieder zum Mittelpunkt des Bühnenwesens geworden. Schon im Jahre 1769 veranstaltete Garrick ein Shakespeare-Jubelfest, also zu einer Zelt, wo von einer Shakespeare-Wissenschaft kaum die Rede war.

Und wer hat Shakespeare in Deutschland eingebürgert? Etwa die Kritiker? Etwa der grosse Wilhelm Schlegel durch seine Vorlesungen über das Drama? Lange vor Schlegel war Shakespeare in Deutschland durch Übersetzungen und Aufführungen eingebürgert, und Dichter, nicht Kritiker sind es gewesen, Wieland und Goethe, die Deutschland zur zweiten Heimat des Shakespeare-Dramas gemacht haben. Ja selbst Schlegels Verdienste um Shakespeare sind doch überwiegend die des nachdichtenden Übersetzers, neben denen seine kritischen Betrachtungen kaum der Rede wert sind.

Es gibt keinen einzigen Fall in der Geschichte der Weltliteratur, in dem ein grosser Umschwung der Dichtung durch einen blossen Kritiker angeregt oder gar herbeigeführt worden wäre. Der für uns Deutsche wichtigste Fall ist doch wohl der des Sturzes der französischen Oberherrschaft über die deutsche Literatur. Wer hat den ersten und vernichtendsten Streich gegen das französische klassische Drama geführt? Lessing, der Kritiker, der aber zugleich ein Dichter war! Und glaubt man etwa, dass seine Hamburgische Dramaturgie allein den in Deutschland bewunderten, von Deutschlands grösstem Sohne, König Friedrich, angebeteten Popanz der französischen Alexandriner-Tragödie für immer vom Throne gestürzt hätte ohne das siegreiche Beispiel seiner „Emilia Galotti", „Minna von Barnhelm" und „Nathan des Weisen"? Auch Gottsched ist nicht durch Goethe den Kritiker, sondern durch Goethe den Dichter unschädlich gemacht worden.

Alle diese Beispiele werden sich wiederholen, solange es Kenner und Könner gibt, solange der Kampf zwischen der

Zeitung und dem Buche dauert. Es gehört aber eine aussergewöhnliche Kurzsichtigkeit oder Überhebung dazu, um auch nur einen Augenblick an dem endgültigen Siege des Buches über die Zeitung, der Könner über die Kenner zu zweifeln.*)

*) Bemerkung der Red. Da der Aufsatz Eduard Engels eine Polemik gegen Alfred Kerr enthält, baten wir diesen um eine Entgegnung. — Herr Dr. Kerr schreibt darauf u. a.: „Ich kann es von mir nicht verlangen, dass ich meinen kritischen Standpunkt gegen den braven Eduard Engel verteidige, — der ohne Kenntnis dessen, was ich gesagt habe, ein paar Bürgerplattheiten hinschreibt.

Ich könnte ihm höchstens sagen: Werter Herr, der vierte Absatz Ihres Artikels zeigt, dass Sie mein Buch nur vom Hörensagen kennen, und dass Sie es nie gelesen haben. Ich bin daher, wenn Sie von der Unzulänglichkeit der heutigen Kritik überzeugt sind, einer Meinung mit Ihnen: insofern ich hier einen, in seiner Art Schaffenden, — und Sie den Missverstand der Kritik darstellen. Aber wir wollen das Problem nicht verallgemeinern; ich möchte für heut minder stark betonen, dass die Kritik, sondern zunächst, dass Herr Eduard Engel reformbedürftig ist.“ —

Ferdinand Gregori:

Schauspieler und Kritiker.

II.

Im Namen der Kunst und der ästhetischen Erziehung des Publikums habe ich auf die Mängel der Kritik hingewiesen; es sei mir nun auch verstattet, eine wirtschaftliche Frage hereinzuziehen. Die ganze Stellung des Schauspielers ist — wenigstens im Beginn — vom Urteil der Presse abhängig. Ein Direktor kann es nur selten auf sich nehmen, ein Mitglied gegen den Willen der Presse zu engagieren und zu beschäftigen. Tut er's doch, so hat er vielleicht den Ruhm, nach Jahr und Tag auch vor der Kritik gerechtfertigt dazustehen, die inzwischen ihre Ansicht geändert hat. Folgt er aber den ebenso apodiktisch wie flüchtig hingeworfenen Mitternachtsstimmen der Rezensenten, so verschliesst er dem Darsteller oft den Weg zur Höhe und schädigt obendrein sein Institut. — Ich gestehe offen ein, dass ich mich noch immer über die geringe Anzahl von Irrtümern wundere, die der Kritik unterlaufen, wenn ich bedenke, wann und mit welcher Geschwindigkeit die Berichte abgefasst werden. Wir anderen Sterblichen müssen wichtige Entschliessungen überschlafen, ehe wir sie in die Tat umsetzen. Es erscheint mir als ein übermenschliches Ansinnen, dass sich einer Abend für Abend, gleich nach Schluss der Vorstellung, noch ehe er sich das Gehörte kurz rekapitulieren kann, ein für viele Tausende gültiges, sicheres Urteil abringen soll. Die Lendemain-Kritik, die bei der Hälfte der Zeitungen noch immer üblich ist, gilt mir als das Kapitalgebrechen der Berichterstattung. Diese Gepflogenheit gebiert einen ganzen Rattenkönig von Schädlingen. Dem Rezensenten wird vorerst jede Sichtung der theatralischen Darbietungen genommen. Er verpflichtet sich dem Auftraggeber, zwischen Theaterschluss und Mitternacht drei Dutzend Zeilen über ein Stück zu schreiben, das er vorläufig nicht kennt und das ihm, wenn er es kennen würde, vielleicht keines Wortes wert erschiene. So geniesst — einmal ganz äusserlich betrachtet — der seichteste, ephemere Schmarren die gleiche Ehre eingehendster Besprechung, wie das ernste Werk, das berufen ist, einer ganzen Epoche den Stempel aufzuprägen. Für uns Schauspieler fällt bei einem dummen Stück, über das sich nicht viel sagen lässt, verhältnismässig viel ab, ob auch unser Ehrgeiz nicht danach dürstet, den „Intentionen" irgend eines Stückeschmierers bis ins Detail „gerecht zu werden". Über klassische Werke aber wird oft schon vor der Vorstellung berichtet, wobei für die Darstellung nur fünf Zeilen verfügbar bleiben, die dann gerade für die Namen und beliebten Zensuren — in Klammern beigefügt — ausreichen. Man setzt sich darüber hinweg, dass das Werk nicht als Buch, sondern in seiner bühnlichen Wirkung betrachtet sein will.

Nur wenige Tagesblätter haben sich ermannt, der Neugierigkeit der Abonnenten und den eingebildeten Konkurrenzrücksichten zu trotzen. Sie bringen am Morgen nach der Aufführung nur eine zehnzeilige Notiz über die allgemeine Aufnahme des neuen Stückes und am Tage darauf, je nach der Wichtigkeit des Ereignisses, grosse, kleine oder keine Ausführungen.

Ich habe mir durch lange Jahre eine gewisse Naivität der Kritik gegen-

über gewahrt, soweit sie meine eigenen Leistungen besprach. Da ich immer strenge Selbstzucht übe, bin ich jedem Tadel, in welchem Tone er auch gehalten war, fürs erste gebeugten Hauptes gegenübergetreten. Es war mir Gesetz geworden, auch aus einer gallenbitteren Verurteilung, der man die Parteilichkeit auf den ersten Blick ansah, das Quentchen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit herauszufischen, das in ihr steckte. Stunden der Bitternis und der Verzweiflung gab's da in Menge, und hätte der urteilsgeschwinde Herr solche ernste Folgen vorausgesehen, er wäre sicher sachlicher verfahren. Da will es die Liederlichkeit des Rüstmeisters, dass ich am Abend ein anderes Schwert bekomme als bei der Probe, und dies andere Schwert ist verrostet und lässt sich nur nach wiederholten Bemühungen aus der Scheide ziehen: am nächsten Morgen heisst es gleich: ich sei in meine Rolle nicht genügend eingedrungen, so dass sich ein Versehen über das andere ereignet habe. Und diese selbe Rolle hatte ich anderwärts vielleicht schon dreissigmal gespielt, ich war der Regisseur des Stückes gewesen und mit jeder Zeile der Dichtung verwachsen. Bei aller Übertriebenheit liegt solchem Tadel doch noch eine Tatsache zugrunde, und ich gucke in Zukunft auch jedes Schwert besonders genau an, das man mir umgürtet. Wenn aber mein Partner aus Gedächtnisschwäche eine Pause macht und der Kritiker dann schreibt, dass ich meine Rolle nicht memoriert habe; oder wenn ich für den reinen Text einer Sentenz gescholten werde, weil der Kritiker gerade einen gefälschten im Kopfe hat, so zwickt's mich doch heftig, und ich möchte am liebsten ein paar verteidigende Worte in der Öffentlichkeit riskieren. Nach wenigen Stunden schon lasse ich freilich die Absicht fallen, so geringfügig erscheint mir dieser Fall gegenüber dem viel grösseren Unrecht, das man uns sonst antut, und das nicht so prompt nachzuweisen ist, wie die richtige Lesart eines Klassikers.

Es erscheint so einfältig, wie es wahr ist: die meisten Kritiker kennen — bewusst oder unbewusst — nur zweierlei Schauspieler, die sympathischen und die antipathischen. Diese seltsame Unterscheidung ist vom menschlichen Standpunkte aus begreiflich, aber an so exponierter Stelle verhängnisvoll. Eine ebenmässige elegante Figur, ein glattes Puppengesicht sind noch heute für den Schauspieler Gaben, die mehr ins Gewicht fallen als Talent und Geist. Die Körperlichkeit unserer Leistungen hängt eben sehr innig mit unserer angeborenen Körperlichkeit zusammen. Ein hübsches junges Mädchen, ein angenehmer junger Bursch mit gerader Nase und grossen Augen brauchen verteufelt wenig zu können, um dem Publikum und dem oberflächlichen Teile der Presse zu gefallen. Die anderen haben einen langen Marterweg zu durchmessen, ehe sie sich Geltung verschaffen. Die Wirklichkeitsnähe moderner Stücke hatte darin für eine Weile — in Berlin wenigstens — Wandel geschaffen; der bekannte geleckte und rundlokig frisierte Liebhaber war verpönt; man erinnerte sich, dass im Leben nicht nur die Besitzer der ausdruckslosen Gesichter Liebe empfanden und weckten. Aber heute nimmt man die Theaterpärchen schon wieder aus den Schaukästen der Friseure. Wenn nun ein Teil des Publikums noch auf der kindhaften Stufe ästhetischer Kultur steht, zu der sich etwa Nathanael Sichel in seinen geputzten „Bettlerinnen" bekennt, so mag das hingehen; macht aber der Berufskritiker, der Besseres gesehen hat, die armselige Verirrung mit, so versündigt er sich am guten

Geschmacke. Und wie sollte er das Bessere nicht kennen, da es ihn in unserer kunstfrohen Zeit umströmt! Nichtsdestoweniger wiederholt es sich noch Jahr für Jahr, dass mittelmässige und geringere Talente, die einen „netten" Eindruck machen, von vielen willkommen geheissen werden, während Darsteller, denen eine persönliche Note eigen ist und die nicht auf tausend Schritt hin klassifiziert werden können, eine Ablehnung erfahren. Die ersten erweisen sich sehr bald als unverwendbare „Blender", die zweiten — vorausgesetzt, dass ein mutiger Direktor sich für sie einsetzt — gewinnen von Rolle zu Rolle immer mehr Boden, bis sie sich auch in die Gunst der Kritik hineinspielen. Es steht dann zu lesen, dass der anfangs so unfertige Herr Soundso im Laufe des Jahres fleissig gelernt und, von seinen grossen Kollegen geleitet, sich nun zu einer Stütze des Ensembles entwickelt habe. Die Wahrheit ist: seine starke Individualität liess sich nicht mehr verkennen!

Wenn doch wenigstens für all den läppischen Kram, der heute die Kunstrubrik mancher Zeitung füllt, an Stelle der breit erzählten Garderobenscherze, der widerwärtigen Reklame für die unfähigsten Gastspieler, die ein regelrechtes Engagement nicht mehr bekommen, an Stelle der höchst uninteressanten Telegramme über den unerhörten Erfolg des zwanzigjährigen Herrn Schulze als König Lear in Neustadt (der „bekanntlich" ein Schüler des „rühmlichst bekannten" Herrn Müller ist), wenn doch dafür Lesefrüchte aus den ästhetischen Schriften unserer Klassiker eingestreut würden, Teile aus modernen Aufsätzen, die sich mit dem Theater ernst befassen. Vielleicht wird auch der eine oder andere durch die erneute Lektüre der Lessingschen Dramaturgie, deren „Ankündigung" schon eine Fundgrube für den Kritiker und Dramaturgen ist, durch Roetschers und anderer Bücher angeregt, sich einmal eine einzelne Szene aus Shakespeare vorzunehmen und sie Schritt für Schritt mit der Darstellung zu vergleichen, die ihr am Stadttheater zuteil wird. Nur eine Szene — und welche Fülle der Gesichte!

Die Schauspieler sind sehr reizbare Menschen; meist kennen sie sich selbst schlecht, sie sehen sich nie vom Zuschauerraume aus, auf den sie doch ihre Leistungen berechnen, und empfinden des Kritikers gespitzte Pfeile leicht als vergiftete. So wird denn in unseren Kreisen viel und masslos auf die Kritik gescholten.

Ich bin aber nicht zu polemisieren ausgegangen; ich wollte darstellen und, wenn's hoch kommt, vermitteln. Gegen die mannigfaltigen Krankheiten, die am Theaterkörper fressen, kämpfe ich seit langem mit Freimut und Nachdruck. Die haben gewiss nicht in den aufgezählten Mängeln der Kritik ihre Ursache, und doch könnte die Kritik zu ihrer Heilung mit beitragen. Sie braucht nur Direktoren, Regisseuren und Schauspielern mehr auf die Finger zu sehen als bisher. Sie soll uns ernst nehmen, das ist unser Wunsch, und den schönen Beruf des Schauspielers nicht nach den paar räudigen Schafen beurteilen, die sich drin tummeln. Auch die Theaterkritik ist eine Kunst und zwar eine, die zwei andere in sich schliesst: die literarische und die schauspielerische. Kunst aber fordert ungeteilte Hingabe an die Sache, fordert, wiewohl sie der charakteristische Ausdruck der Persönlichkeit ist, doch das Hintansetzen alles Persönlichen zugunsten des Werkes, fordert zuvörderst den sicheren Blick, vor dem die Welt daliegt wie vor ihrem Schöpfer!

Hans Freimark:

Die Selbstanzeige.

Im Anschluss an die Ausführungen A. Halberts über „das Rezesionsexemplar und den Waschzettel“ sei in nachfolgendem in kurzem auf die Vorzüge eines Verfahrens hingewiesen, welches, ohne die Kritik auszuschliessen, eine offene Erklärung des Verfassers über seine Schriften und ihren Zweck erlaubt, die nicht die für den Urheber selbst überaus peinliche Selbstbeweihräucherung in Gestalt des Waschzettels ist. Ich meine die Selbstanzeigen, wie sie z. B. Harden in seiner „Zukunft“ den Autoren gestattet.

Dort finden wir in kurzen oder längeren Auseinandersetzungen der Urheber die Ankündigungen der verschiedenartigsten Werke. Handelt es sich um Bearbeitungen wissenschaftlicher Themata, so geben die betreffenden Anzeigen zumeist ein Resümee der Ziele der Arbeit, erwähnen schlicht die Art ihrer Durchführung und das Eigene und Neue der gebotenen Auffassung. Von belletristischen Schöpfungen werden einige Stichproben geliefert, welche durchaus genügend sind, das Interesse des kaufwilligen Leserkreises der betreffenden Zeitschrift zu erregen. Mehr wird durch die Rezensionen der Zeitungen auch nicht erreicht und, soweit die materielle Seite in Frage kommt, auch nicht angestrebt. Die ideellen Faktoren, welche bei der Versendung von Rezensionsexemplaren massgebend sein können, die erhoffte eingehende Würdigung und Anteilname an den Erschliessungen des Autors von seiten weiterer Kreise, diesen wird das gewöhnliche kritische Verfahren nicht im mindesten gerecht; ihnen dienen vielmehr die ganz speziellen Ausführungen, welche in Form von Abhandlungen oder Essays aus berufener Feder in Fachblättern oder gediegenen Zeitschriften einige Zeit nach Herausgabe des fraglichen Werkes veröffentlicht werden. Einer solchen eindringlichster Vertiefung in die betreffenden Schöpfungen entspringenden, Klar- und Darlegung ihres Gehaltes stehen die Selbstanzeigen nicht im Wege, eher müsste man sie als Anreger zur Abfassung derartiger Aufsätze in Betracht ziehen.

Durch die Selbstanzeigen würde nicht nur eine etwaige eilfertig zusammengestoppelte dem Werke durchaus unangemessene „Besprechung“ unnötig gemacht, die höchstens der Neugier des Publikums eine halbe Befriedigung verschafft, es würde nicht nur das Selbstlob des Waschzettels vermieden, sondern es würde auch den Redaktionen eine passende Erleichterung des kritischen Verfahrens gewährt, welche nicht zuletzt den Autoren selbst zugute käme. Denn das eine müsste einem literarischen Sachkenner stets vorbehalten bleiben, die Entscheidung über Aufnahme oder Ablehnung einer Selbstanzeige. Aus diesem Grunde wäre es auch nicht wünschenswert, dass die Maxime einer Honorierung der Aufnahme der Selbstanzeige in Gebrauch käme, so bestechend dieser Gedanke auf den ersten Augenblick sich gibt. Seine Durchführung jedoch würde jede kritische Sichtung unmöglich machen. Einer solchen aber ist die Presse nicht zu entbinden. Sie hat nicht nur die Verpflichtung, ihren Leserkreis auf literarische Neuerscheinungen aufmerksam zu machen, sie muss auch nach Massgabe ihrer Bedeutung ihnen kritisch näher treten. Eine freie Betätigung des auswählenden Berichters ist aber nur garantiert bei möglichster Unverbundenheit. Ein Entgelt für die Hergabe des

Platzes der Zeitung oder der Zeitschrift mag in der kostenlosen Lieferung des Stoffes gefunden werden. Beziehen wir die Kritiken über Konzert und Theater hier mit ein, so stellt sich diesen gegenüber die erwähnte Kostenlosigkeit des Stoffes als nicht wegzuleugnender Vorteil dar, der den gern an Honoraren sparenden Zeitungsverlegern nur angenehm sein wird.

Die Vorteile der Selbstanzeige erstrecken sich sonach nicht nur auf ihre gefälligen Eigenschaften ihren Verfassern gegenüber, sie kommen auch den Wünschen der Presse entgegen; und es ist nur zu verwundern, dass sie sich nicht schon längst eingeführt haben. Der ruhigen besonnenen Kritik, der sachlichen Wertung, der verständigen Schätzung nehmen sie nichts, ja fordern sie eher heraus. Es wäre daher eine allseitige Ventilierung der Frage einer anzustrebenden Einbürgerung der Selbstanzeige in diesen Blättern durchaus wünschenswert.

* * *

A. Halbert:

Ich habe den, in den Konsequenzen etwas weitgehenden, Ausführungen Freimarks Raum gegeben, weil sie mir willkommenen Anlass geben, das Thema des Rezensionsexemplars noch ausführlicher zu behandeln. Und zwar will ich in den Kreis meiner Betrachtungen eine Kritik meines Waschzettelartikels ziehen, die zwar logischerweise anerkannte, dass der Waschzettel ein Unfug sei: „Die Zahl des lesenden, d. h. wirklich literaturfreundlichen Publikums ist in Deutschland trotz Leih- und Volksbibliotheken nur langsam im Steigen begriffen, die Zahl derer aber, welche Mittel und Lust besitzen, sich eigene Bücher zu kaufen, ist noch bei weitem geringer. Gerade diese Personen aber pflegen sich erfahrungsgemäss beim Bücherkauf durch die Empfehlung ihrer Tageszeitung leiten zu lassen, und damit ist der Zweck des Verlegers erreicht. Um so verwerflicher ist die blinde Empfehlung eines Buches nach der Waschzettelschablone . . .“ Trotz dieser vernünftigen Ansicht meint aber mein Kritiker weiter: „Gänzliche Abschaffung des Waschzettels hiesse also Abschaffung des Rezensionsexemplares und damit der Bücherbesprechung überhaupt. Dass den Verlegern hierdurch ein namhafter Schaden entstehen würde, liegt auf der Hand; es müsste daher, um eine allseitige befriedigende Lösung herbeizuführen, den pekuniären Interessen der Verleger ein Äquivalent geboten werden; doch wie dieses zu normieren und im einzelnen Fall in die Praxis umzusetzen ist, dafür enthält Halberts Abhandlung nicht die nötigen Anhaltspunkte.“

Ich wollte in meinem Artikel in erster Reihe auf die Schäden und Auswüchse des Rezensionsexemplares und des Waschzettels hinweisen. Dass den Herren Verlegern ein Schaden erwachsen könnte, darf doch der Unsitte nicht Tür und Tor öffnen. Oder sollen wirklich Kritiken und Besprechungen nur als Reklamemittel betrachtet werden? Das „Börsenblatt für den deutschen

Buchhandel“ hat meinen Artikel nachgedruckt, aber die Herren Verleger schwiegen. Es ist mir natürlich nicht eingefallen, die gänzliche Abschaffung des Rezensionsexemplares zu befürworten, vielmehr forderte ich die Abschaffung des Waschzettels, der Gelegenheit gibt, so viel blöde „Literatur mit der Schere“ zu machen, der die ehrliche, wahrhaft prüfende Kritik in Verruf bringt.

Das Rezensionsexemplar wird bleiben, auch wenn die Verleger sich entschliessen, den Waschzettel fallen zu lassen. Nur wird statt einer Verhimmelung und Selbstbelobigung ein Urteil gefällt, ein Eindruck wiedergegeben werden müssen. Aber woher Kritiker nehmen? Nicht jedes Provinzblatt, das eine Rubrik „Vom Büchertisch“ hat, verfügt über einen Kritiker, der die Rezensionsexemplare liest. Der Redakteur ist ja zuweilen auch Laufbursche . . .

Woher Kritiker nehmen?

Diese Frage zum Ausgangspunkt genommen, wollen wir den Wirkungskreis der Selbstanzeige betrachten.

Die Selbstanzeige könnte viel Gutes stiften: Das wird niemand leugnen wollen. Sie verdient als eine Gattung Kritik in Betracht gezogen zu werden — aber eben nur als eine Gattung; unter vielen eine Art.

Denn obwohl Freimark ebenfalls nicht beabsichtigt, „die Kritik auszuschliessen,“ sind die Konsequenzen, die Folgerungen, die er von seinem Vorschlage zieht, so weitgehend, dass sie wirklich jede Kritik negieren.

Um nur ein Beispiel anzuführen: er will die Selbstanzeigen über Konzert und Theater mit einbeziehen — das ist geradezu unmöglich. Wie soll man sich etwa eine „Selbstanzeige über eine Premiere“ denken? Der schöne Usus des „Geheimnisses“ verbietet es schon.

Und dann Konzerte! Gute Musiker pflegen nicht immer auch Schriftsteller zu sein.

Nein, in Wirklichkeit kommt die Selbstanzeige nur für Bücher in Betracht, sozusagen für „Literatur“. Aber auch hier scheint mir der Wirkungskreis beschränkt. Einzelne Zeitschriften wie die „Zukunft“ Hardens, wie die „Gegenwart“ führen es durch, aber: erstens, wie soll die Auswahl der Autokritiker getroffen werden? (Vielleicht hat Herr Harden die Güte, es zu verraten.) Wir haben in der „K. d. K.“ das Prinzip, keine Autokritik aufzunehmen, ohne das besprochene Buch zu kennen. Aber da wären ja wieder Kritiker (allerdings „stumme“) vonnöten.

Dann aber (und diese Frage ist schwerer zu beantworten) wie sollen die Selbstanzeigen verbreitet werden? Bei den Verlegern macht die Masse der Besprechungen den Erfolg. Soll nun der Verleger diese Selbstkritiken mit den Rezensionsexemplaren an die Zeitungen schicken — nun, da haben

wir eine Neuauflage des Waschzettels, nur mit dem Namen des Autors unterzeichnet. Ich glaube auch kaum, dass die Autoren sich dazu hergeben.

Überhaupt würden die Zeitungen — die „mittleren", die hauptsächlich in Betracht kommen — es gar nicht wollen, dass die „Grenzzeitung" dieselbe Besprechung bringt. Den Waschzettel konnte man doch nach Herzenslust zusammenstreichen . . .

Ich meine: die Selbstanzeige im grossen Massstabe betrieben, en masse, würde der Kritik mehr schaden als nützen und den Verlegern nicht den vollen Ersatz für die Besprechungen bieten.

Die reproduzierende, widerspiegelnde Art der Kritik kann und soll bestehen bleiben, nur der Waschzettel muss verschwinden.

Carl Röttger in Lübeck (dessen Antwort an anderer Stelle veröffentlicht werden soll) erzählt:

H. Driesmans versuchte im vergangenen Jahr durch Gründung einer gediegenen Korrespondenz, die für Provinzzeitungen gute gehaltvolle Rezensionen und Kritiken enthielt, das Niveau der mittleren und kleineren Zeitungen in punkto Kritik zu heben. Die Sache scheint aber erfolglos geblieben zu sein. Solange eben die Buchverleger nicht auf die Besprechung ihrer Verlagswerke durch Persönlichkeiten mehr Wert legen als auf das Phrasengeschwätz beliebiger Skriptoren, und solange die Zeitungsverleger lieber Waschzettel drucken als gehaltvolle Auseinandersetzungen mit dem jeweiligen Werk, so lange wird wohl alles beim alten bleiben.

Eine solche Korrespondenz wäre ernstlich in Betracht zu ziehen. Vielleicht komme ich noch darauf zurück.

Die Selbstanzeige wird sich kaum je in der Tagespresse einbürgern — bestenfalls in Zeitschriften. Zeitschriften aber haben ihre Kritiker.

Im übrigen stellen wir die Frage des Rezensionsexemplars und der Selbstanzeige zur Diskussion.

Hans F. Schaub (Berlin):

Ein Wort zur modernen Musik-Kritik.

Die Frage, ob und inwiefern die Musikkritik unserer Tage den an sie zu stellenden Anforderungen, gerecht, beziehungsweise nicht gerecht wird, ist ohne Zweifel eine der wichtigsten, vielleicht sogar die wichtigste musikalische Zeitfrage. Bedenken wir, dass die Presse durch ihre gegenwärtige Bedeutung ihren musikalischen Vertretern eine förmliche Mission auferlegt, indem dieselben, mögen sie nun ihrem Amte gewachsen sein oder nicht, öffentlich die letzte in gutem Glauben als massgebend angenommene Instanz in allen Musikfragen wie: Oper- und Konzert-Kritik, Musikpflege, Organisation, Kontrolle der musikalischen Lehranstalten, sind. Jedes Landstädtchen hat heute seinen eigens dazu berufenen, musikalischen Sittenwächter und in den grossen Städten ist oft ein förmlicher Musik-Papst dominierend. Wenn es auch keineswegs vergessen werden darf, wie viel Licht und Segen namentlich die populären Musikzeitschriften in die Herzen der für Musik interessierten Laien und der kunststudierenden Jugend getragen haben, wie fördernd und belebend ein guter Kritiker einer Tageszeitung auf das ganze geistige Leben seiner Stadt wirken kann, müssen wir doch, wenn wir die gänzliche Unfähigkeit der Fachpresse in Organisationsfragen, das sich beständige Widersprechen in Oper- und Konzert-Referaten, das gedankenlose Vorübergehen an den wichtigsten Dingen wie musikalische Jugenderziehung, Wiederbelebung der Kirchenmusik und der Schulchöre, strenge Prüfung der heute tonangebenden Leiter der Theater, Akademien und sonstiger Kunstanstalten betrachten und dabei noch an dem Schriftwort festhalten wollen: „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“ zu dem betrüblichen Resultate gelangen, dass die Kritik zwar nicht, wie Fr. Nietzsche verlangt, das künstlerische Gewissen unserer Zeit, dafür aber anscheinend ein sehr „sanftes Ruhekissen“ derselben geworden ist.

Wenn wir nun in unserer Zeit, wo alles „Industrie“ geworden ist, sehen, wie unser Theater- und Konzertpublikum die Musik, die der Sporn und der Vertraute eines jeden edel veranlagten Menschen sein sollte, diese edle, hehre Kunst fast ausschliesslich aus genusssüchtigen Regungen aufsucht, wenn wir uns dieses Publikum von Interessierten einmal genau ansehen und in schönstem Einvernehmen mit dem jeweiligen öffentlichen Urteil nach David Friedrich Straussischer Manier „beglückt“ dahinwandelnd finden, dann fragen wir uns, zumal wenn man als Gegenstück zu diesem frivolen „Kunstgenuss“ das unter der Überproduktion sozial und gesundheitlich leidende Künstlertum, in welchem sich oft der einzelne in materiellen Sorgen verzehrt, betrachtet: Was hat die Kritik getan, um diese vermeintlichen Kunstinteressen zu heben, all das Falsche und modisch Verlogene, was dem modernen Musikenthusiasmus anhaftet, zu beleuchten und den Tempel zu reinigen von denen, die ihr Behagen und ihren Cynismus in Sachen der Kultur offen zur Schau tragen? Warum müssen denn alle diese Leute, die irgend einen undefinierbaren Beruf verfehlt haben, zuletzt bei der Musik anlanden und „Wagner-Enthusiasten“ werden, so wie man Opiumraucher oder Haschischesser wird? Mir ist jeder ehrliche

Musikfeind, der sich von diesem Ausblick auf unseren Konzert- und Theater-„Betrieb“ mit verhetzten und überbürdeten Musikern und faulen und im letzten Grunde ignoranten Zuhörern, mit tiefem Ekel abwendet, lieber als der durchschnittliche „Kunstfreund“. Denn wäre dieser so ehrlich wie jener, dann hätten wir eine musikalische Kultur. „Ehemals warnte man vor nichts mehr, als den Augenblick zu ernst zu nehmen, und empfahl das nil admirari und die Sorge für die ewigen Angelegenheiten; jetzt ist nur eine Art von Ernst in der modernen Seele übrig geblieben, es gilt den Nachrichten, die die Zeitung oder der Telegraph bringt. Den Augenblick benutzen und von ihm Nutzen haben, ihn so schnell wie möglich beurteilen.“ (F. Nietzsche: Rich. Wagner in Bayreuth.) Ein Ereignis jagt das andere, und das neueste ist Trumpf.

Haben wir noch ein Kunst-„Bedürfnis“, ertrinken wir nicht fast in einem Meer von Musik? Können die Kritiker uns unter diesen Umständen noch Lehrer sein?

Doch der Kritiker der Zukunft wird ein Ästhetiker, ein Philosoph des Schönen sein; nicht vom Leben weg, sondern zum Leben hin wird er seine Empfindungen beim Hören der Musik richten. Verschwinden werden die, teilweise in schändlichstem Deutsch verfassten, bilderreichen Referate à la Marlitt, verschwinden wird der trockne Professorentratsch, und verschwinden wird hoffentlich auch alle Gelegenheit dazu. Die ganze ästhetische Schreib- und Schwatzseligkeit wird dem Platz machen, den wir bedürfen: einem Anwalt der deutschen Kunst und Künstler bei denjenigen Wissenden im Volke, die erfahren haben, dass die Musik zum Keim des Edelsten und Menschlichsten wieder werden muss, nachdem sie auf dem besten Wege war, ein Luxusgegenstand einer nichts weniger als gebildeten, aber herrschenden und absorbierenden Gesellschaft zu werden, die sich als die „gute“ bezeichnet.

Sehen wir zu, welche Vorarbeiten nötig sind, um die Musik zu einem allseitig wirkenden Kulturfaktor zu machen, um die soziale Lage derjenigen, die sich in ihren Dienst gestellt haben, so zu heben, dass sie „Künstler“ bleiben, statt nach absehbarer Zeit eben doch mehr oder minder „Kunsthandwerker“ zu werden. Erforschen wir, auf welche Weise wir dem „Volke“ musikalisch beikommen, mit welchem Mittel wir die Jugend künstlerisch veredeln und ihr „Ziele“ geben. Untersuchen wir, was ein Musikkritiker von heute sein soll und sein darf, indem wir unter dem Begriff „Kritik“ die gesamte musikalische Schriftstellerei, insofern sie sich auf Beurteilung von Werken, Büchern und Zuständen erstreckt, zusammenfassen. Das Erste und Besorgniserregendste ist der Umstand, dass man sich heute, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, fast ausschliesslich mit Kompositionskritik befasst. Beurteilungen der gegenwärtigen Musikzustände überhaupt, Hinweise auf die, seit einem Menschenalter der Komposition nachhinkende, völlig ungenügende musikalische Kompositionstheorie und Ästhetik, Fingerzeige bezüglich der Wiederbelebung der Schul- und Kirchenchöre, endlich Versuche, das Freibeutertum in der Musik, und, als damit zusammenhängend, die in der Regel trostlose pekuniäre und somit auch soziale Lage der Musiker zu bekämpfen, energischstes Eintreten für vertieftere Bildung, bessere Organisation und das endlich einzusehende Ankämpfenmüssen gegen das Ausbeuter- und Agententum in der Musik, — das alles vermissen wir völlig. Wohl werden diese Fragen ab und zu berührt, aber wie bei einem faux pas, hütet man sich, mehr

als das Notwendigste darüber zu sagen. Die Gesamtlage der Musik ist heute trotz dem beständigen Auf-den-Schild-heben neuer und neuester „Grössen" in Komposition und Technik, trotz der ungeheueren Konzertflut und ausgiebigsten Frequenz der musikalischen Lehranstalten, die denkbar trostloseste. Es wird da mit einem Aufwand von Energie und Begeisterung um die verschiedenen „Richtungen" und „Virtuosen" gestritten, welche einer besseren Sache würdig wäre, und nur bis zur Evidenz einerseits die mangelhafte historische Ausbildung, andererseits die Äusserlichkeit der betreffenden „Beurteiler" zeigt.

Da die künstlerische Produktion wie Reproduktion von dem geistigen Standpunkt der Zeit in Sachen der Philosophie und Religion abhängt, sollte niemand es wagen, in einer ernsthaften Tageszeitung Konzert- oder Theaterreferate zu schreiben, der an den Fragen der Zeit uninteressiert ist, an dem unsere schöne Literatur, unsere bildenden Künste und unsere Philosophen spurlos vorübergehen, der vielleicht durch dieses Bildungsdefizit gerade ein ganz guter Führer durch die Technik der Musik ist, keinesfalls aber auf den Ehrennamen eines „Musikers" nach hellenistischer Auffassung Anspruch erheben dürfte. Unsere Zeit, durch die Not aus ihrer Bequemlichkeit aufgerüttelt, verlangt vor allem Solidität, Wahrheit und Klarheit, damit die Kunst gerettet werde vor der Verachtung derjenigen, die die ästhetischen Ideen Hanslicks, unseligen Angedenkens, auf ihre Weise ausbauen und für die die Musik entweder ein Betäubungsmittel oder eine „mathematische Orgie", ein „Gehörskat", allerschlimmsten Falls aber ein bequemes Behagen ist. Der Musikkritiker sei vor allen Dingen Musiker und besitze den weiten Blick, der es ihm zur Pflicht macht, seine Ansichten und Forderungen auch gegen die Fachleute, gegen die Presse selbst zu verfechten. Dazu ist eine jahrelange Vorbildung, ein vielseitiges und umfassendes Studium nötig. Es genüge also nicht, dass Herr X das Konservatorium in Y besucht hat, dass er etwa als Hauptberuf Musikunterricht erteilt und vielleicht „allgemein geschätzt" ist. Da es seine, nicht leichte, Aufgabe ist, das Verständnis der Tonkunst nach allen Richtungen hin zu vertiefen, ein Kämpfer nicht nur für die Kunst, sondern auch für oder gegen die Künstler zu sein, muss künftighin, wenn die Musikkritik nicht schlechterdings ein Spass sein soll, darauf unter allen Umständen gesehen werden, dass die zahlreichen, für ihren Beruf nur äusserst mangelhaft vorbereiteten Leute in möglichst kurzer Zeit vor die Türe gesetzt werden. Hier möchte ich eine Stelle aus dem prächtigen Buche H. Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen" anführen, welche mir aus der Seele gesprochen ist: „Es ist eine wichtige Pflicht, dass der musikalische Kritiker mit aller der Bildung, die zur Zeit überhaupt erreichbar ist, sich ausrüstet; denn er soll jeder Art von Kunstleistung, produktiver und reproduktiver, mit Überlegenheit gegenüberstehen und muss unbedingt den Mangel an Erfahrung, durch den er in vielen Fällen gegen den Praktiker im Nachteil sein wird, durch Weite des Gesichtskreises, durch das Verständnis von zusammenhängenden und leitenden Ideen, durch ein bedeutendes Übergewicht an Wissen und Unbefangenheit wieder wettmachen. Dass die musikalische Kritik in diesen Punkten weit hinter der literarischen steht, durch unvereinbare Widersprüche fortwährend das Vertrauen verscherzt, neue Erscheinungen nicht einzustellen, an alten nicht Licht und Schatten zu unterscheiden weiss, ist jedermann bekannt."

Wenn nun Kretzschmar, als Besserungsmittel, von den Musikkritikern

Geschichtskenntnisse fordert, dann möchte ich betonen, dass die mangelnde Kenntnis der Historie ein Grundfehler aller Musiker ist, der nicht rasch genug gut gemacht werden kann. Möchte ihm jedoch, wenn er „Universitätsbesuch" von seiten der Kritiker fordert, zurufen: „Vielleicht schon ginget ihr zu weit!" — denn nach meinen, in dieser Hinsicht gemachten Erfahrungen erwarte ich hiervon allein wirklich nicht allzuviel, da Musikgeschichte und Musikwissenschaft wohl kaum immer einwandfrei vorgetragen werden dürften, — zu einer Forderung sollte also der Universitätsbesuch kaum werden dürfen.

Der Staat, der die Schulverhältnisse nun seit zwei Jahrhunderten mit anerkennenswerter Sicherheit leitet, ist nun leider, sobald es sich um die „freie" Kunst handelt, nicht zu haben. Regelung durch Examina und Beförderung, Monopolisierung des für die Kultur eines Volkes so hochwichtigen Unterrichts in den schönen Künsten, konsequent nach Art der Gymnasien durchgeführt, könnten mit einem Schlage alles ändern*). So zeigt er sich aber schon in Sachen des Schulgesanges, in Schaffung von Volkschören, wie solche von energischen und umsichtigen Männern, wie B. Scholz in Frankfurt und Willy Pieper in Breslau zum Segen ganzer Bevölkerungsschichten privatim unternommen wurden, völlig indifferent. Ein gebildeter, tatkräftiger Kritikerstand, erfüllt von gesundem Standesbewusstsein, energisch genug, da eine Organisation zur künstlerischen Überwachung und Prüfung der Mitglieder zu schaffen, wo der Staat mit seinen künstlerischen Sicherheitsmassregeln versagt und uns literarischen Strauchdieben und charakterlosen Berichterstattern von der musikalischen Landstrasse, oft auch unfähigen Musiklehrern oder Dirigenten ausliefert, sich sorglos, — um es nicht anders zu bezeichnen, — auf die vox populi verlassend, die nun auf einmal Urteilsvermögen zugetraut bekommt . . . Wenn es bloss keine Kulturfrage wäre! Aber so —!

Und so werden wir es denn noch eine gute Weile mit anzusehen haben, dass man, unbekümmert um die geistige Not der Zeit, mit verbundenen Augen an den grossen Fragen der musikalischen Kulturerziehung, Musik in der Schule, Eindringen der Musik in das Volk und Regelung der künstlerischen Verhältnisse und Notwendigkeiten nach anständigen Grundsätzen, vorübergeht und im Rahmen einer bestimmten Anzahl von Silben „unsern vorzüglichen" Dirigenten oder die „brillante Diva unsrer Oper" beweihräuchert, beziehungsweise „herunterreisst", wenn man es nicht vorzieht, musikgeschichtliche oder -wissenschaftliche Artikel zu schreiben, die kein Mensch liest. Denn sähe man die Notwendigkeit einer Änderung erst ein, dann behielte wohl das englische Sprichwort recht: Where is a will, there is a way.

Doch zieht man sich beim Anschneiden dieser Fragen gewöhnlich in das „grosse Nichts" zurück, welches man bereits geleistet hat! Bedauerlicherweise!

Bem. der Red.

*) Dass u. a. der Musikunterricht unserer Schulen, namentlich der höheren, einer gründlichen Ausgestaltung und Vertiefung dringend bedarf, wird allseitig zugegeben. Ob allerdings durch ein derartiges Eingreifen des Staates: durch Examina, durch Monopolisierung des Unterrichts etc., in den „freien" Künsten viel gebessert würde, steht doch sehr dahin. Die Historie lehrt eindringlichst das gerade Gegenteil!

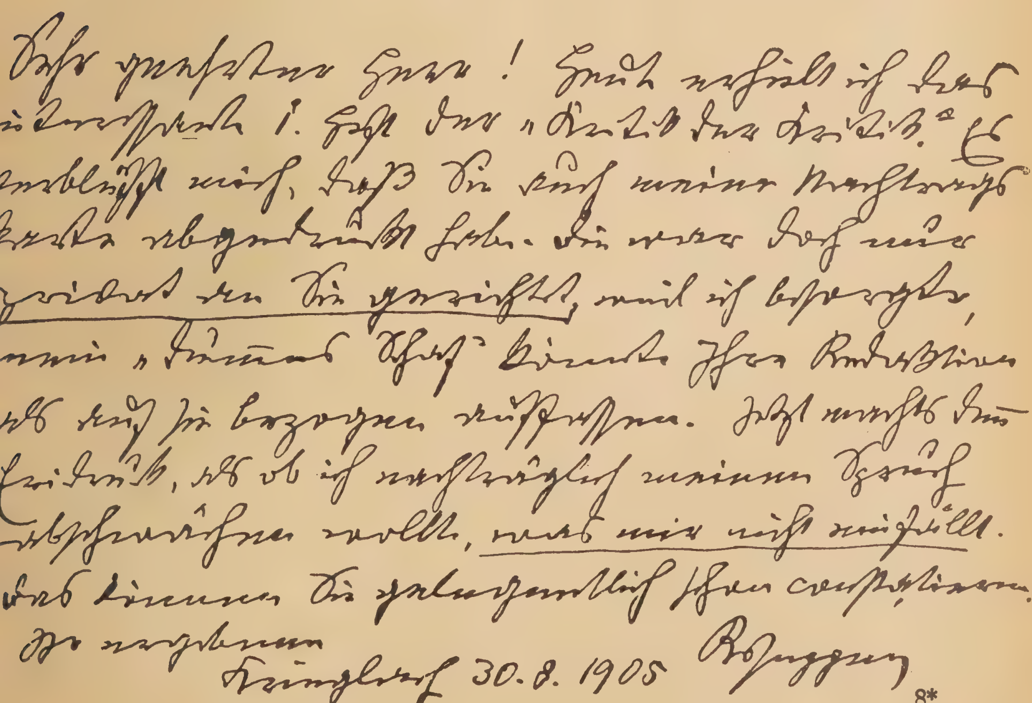
Unsere Umfrage. II.

Es scheint uns charakteristisch und deshalb wollen wir es einleitend betonen:

Viele Zeitungen, die unsere Enquête besprochen haben, stellten sich auf den Standpunkt der Verletzten und Bekämpften. Sie legten teilweise einzelne Ausserungen so aus, als ob sie ein Racheakt wären, ein Racheakt für die Erfahrungen, die der Künstler persönlich bei der Kritik oder den Kritikern gemacht habe.

Um nur ein Beispiel anzuführen: Sie wundern sich über Peter Rosegger, der doch von der Kritik verhätschelt wurde und doch vom „kritisierten Rezensenten" sprach.

Aber gerade dieser Umstand müsste als Beweis dienen: dass man an einer Sache nicht persönlich beteiligt sein, und doch, im Hinblick auf die Wirkung, eine Erscheinung beurteilen, verurteilen kann. Die dritte Postkarte Roseggers, mit der wir die Enquête dieses Heftes eröffnen, beweist dies am schlagendsten.


Sehr geehrter Herr! Heute erhielt ich das überraschende I. Heft der „Kritik der Kritik". Es verblüfft mich, daß Sie auch meine Nachtrags-karte abgedruckt haben. Die war doch nur privat an Sie gerichtet, weil ich besorgte, mein „[illegible] Schluß" könnte Ihre Redaktion als auch [illegible] auffassen. Jetzt macht das den Eindruck, als ob ich nachträglich meinen Spruch abschwächen wollte, was mir nicht einfällt. Das können Sie gelegentlich Ihren [illegible] zu ergeben. Krieglach 30. 8. 1905 Rosegger

Johannes Schlaf, Weimar:

Ob die Kritik von heute einer Reform bedarf? O, man kann wohl sagen! — Oder müssen wir überhaupt erst wieder eine Kritik bekommen? Ich glaube, das trifft's. — Wie unsere literarischen Zustände überhaupt ein Charivari von sogenannten Richtungen, so ist unsere Kritik ein Charivari von persönlichen Lizenzen. Wie wir hoffen wollen, dass aus diesem Charivari der Richtungen sich eine einheitlichere moderne deutsche Dichtung mit der Zeit hervorklären wird, so wollen wir auch hoffen, dass ein solches Werden zugleich das einer einheitlicheren literarischen Kritik zur Begleiterscheinung haben möge. Aber wie nur sehr wenig Produzierende bis daher von der lebendigen Seele der Moderne durchdrungen und im Zug ihrer grossen Emotion sind, so auch bis daher nur wenig Kritiker. Ein gutes und heilsames Buch, wohl das beste in solcher Hinsicht seit Jahrzehnten, scheint mir etwa S. Lublinskis „Bilanz der Moderne" zu sein. — Durch irgend welche äusseren Reformen wird im wesentlichen nichts sich erreichen lassen. Höchstens hier und da etwa ein Kleines. Die Absichten Ihrer „Kritik der Kritik" halte ich für gut und nützlich, und ich wünsche Ihnen Glück dazu.

Ob die Zustände, wie sie die Handwerksarbeit der Nachtkritik zeitigt, für Kunst und Künstler verderblich sind? Ich glaube, kaum. — Sie bedeuten ein notwendiges Übel, gegen das sich nie etwas Besonderes machen liess noch je wird machen lassen, solange wir überhaupt eine Presse haben. Verderblich sind sie nicht; sie sind nur ein schlimmes Barometerzeichen. Verderblich sind sie nicht, man müsste denn eine Hemmung verderblich nennen. Sie kann's wohl sein, sie kann aber ebenso gut auch das Gegenteil wirken; und wirkt es in der Tat; immer stets und unter allen Umständen. An solcher Hemmung erstarken auch wieder die wirklich Starken. Sie ist der Motor einer Auslese. Es sollte einen aber nachgerade freuen und erquicken, wenn diese wenigen Starken auch in ein paar Zeitschriften ein paar Organe bekämen — die sie jetzt noch nicht haben! — wo sie eine würdige kritische Resonanz und ein reifes, sorgfältiges kritisches Verständnis fänden. Es sollte mich wiederum freuen, wenn Ihre „Kritik der Kritik" sich zu einem solchen Organ entwickeln würde.

Die Hauptmängel unserer heutigen Kritik? Eine bodenlose Oberflächlichkeit, Zerfahrenheit, leichtsinniges Operieren mit schlottrigen, ungefähren Schlagwörtern, Denkfaulheit, Unwissenheit oder eine dilettantische Schön- und Weisetuerei, Höhenkünstelei und Narzisselei.

*

Was wir heute auf dem Gebiete unserer literarischen Kritik am allerersten vonnöten hätten, und was wir auf das schmerzlichste entbehren, ist der gänzliche Mangel an einer objektiven Kritik. — Eine solche besitzen wir tatsächlich nirgends. Die Objektivität dieses und jenes Kritikers erscheint, genau hingesehen, lediglich als die Pose einer faden Leidenschaftslosigkeit — eine wahrhaft objektive Kritik kann ganz gut recht emotionell sein; und es wäre zu wünschen, ja notwendig, sie wäre es, wenn wir etwa endlich eine bekommen sollten! — hinter der sich gewöhnlich das sehr subjektive Moment einer dilettantischen sogenannten „Höhenkunst" verbirgt,

deren „Vornehmheit“ zweifelhaft und deren Standpunkt der denkbar unklarste und verschwommenste ist. — Der Kardinalfehler unserer gegenwärtigen Kritik ist, dass sie der Meinung lebt, der Naturalismus sei überwunden und abgetan, während er es in Wirklichkeit durchaus nicht ist, sondern nur eine Entwicklung durchgemacht hat und über ein erstes Anfangsstadium hinausgekommen ist. — Wir begegnen ihm nicht nur allenthalben auf dem Gebiet des Romans und der Novelle; wir begegnen ihm auch nach wie vor in allen Spielarten auf dem Gebiet des Dramas.

Neben und zwischen ihm hat sich nun freilich, seit etwa 10 Jahren auch eine idealistische Richtung entwickelt. Doch scheint mir deren Wert zur Zeit, und gerade in der neuesten Gegenwart, ein recht zweifelhafter zu sein. Zu allermeist ist sie lediglich die Reaktion eines schöngeistigen Dilettantismus, der auf Form und Inhalt früherer Perioden, im Sinn eines fortgesetzten und erneuten Epigonentums, zurückgreift. In nur sehr wenigen Erscheinungen stellt sich der Neuidealismus als lebensfähig dar und als organische und notwendige Weiterentwicklung! In diesen Fällen aber ist er stets eine Transformation und organisch-logische Höhenentwicklung des bisherigen Naturalismus. Einzig dieser Neuidealismus ist heute gesund; einzig er ist lebens- und entwicklungsfähig; und einzig von ihm dürfen wir alles erwarten, während wir jenen epigonalen Pseudoidealismus, der heute so in die Breite geht, als unsere Gefahr, als eine heillose Stockung ansehen müssen. Er ist impotent und durchaus aussichtslos, denn er hat nichts mit der lebendigen Evolution und Emotion der Moderne zu tun. — Wir haben eine Kritik durchaus vonnöten, die dies erkennt. Wenn wir sie nicht bekommen, ist von unserer Literatur für Jahrzehnte hinaus nichts zu erwarten; sie wird das Chaos und Charivari bleiben, das sie jetzt ist. Wir brauchen einen dem Naturalismus und seiner unleugbar lebendigen Bedeutung proportionalen Neuidealismus. —

Zum Thema Naturalismus noch dies. Es steht fest, dass er gewisse vormalige Dichtungsgattungen auf allen Gebieten ausgerottet und ausgeschaltet hat. Er hat an ihre Stelle völlig neue gesetzt. Diese werden nun zwar gewiss nicht Höhenleistungen einer modernen deutschen Dichtung bedeuten; abgesehen aber davon, dass Persönlichkeiten ersten Ranges sich ihrer als Ausdrucksformen bedienen können, ist zu berücksichtigen, dass diese neuen, naturalistischen Gattungen gar vielen Zwecken dienen und gar vielen Aufgaben gewachsen sein können, die auch beständig noch neben neuen Formen eines sich entwickelnden Neuidealismus Geltung, ja Notwendigkeit behalten! — So Milieu- und psychologischer Roman, Milieu- und psychologisches Drama.

Leider lässt sich unsere gegenwärtige Kritik die geradezu verhängnisvolle Torheit zu schulden kommen, dass sie solche Erscheinungen und notwendig gewordene Formen des Naturalismus mit den Massstäben einer idealistischen Kunst misst, anstatt sie mit denen zu messen, die ihnen einzig gewiss sein können. —

Johannes Schlaf

Hans Land, Berlin:

Die Kritik von heute? Was ist das? So viele Kritiker, ob mit Recht oder mit Unrecht so genannt, so viele Kritiker schreiben, in ebenso vielfach verschiedener Weise tun sie das. Es gibt Leute unter ihnen, die ich innig verehre — und andere, die ich herzlichst verachte. Von Fritz Mauthner zu Herrn Schmock ist ein weiter Weg, auf dem viele Spielarten auftauchen. Wenn man die Schmöcke alle ausstopfen lassen könnte, es wäre eine Reform. Wo sollen aber die Mauthners alle herkommen?

Natürlich kann selbst ein Hochbegabter in einer halben Nachtstunde nicht gerecht über ein Werk urteilen, an dem ein ernster Künstler ein oder zwei Jahre geschaffen.

Hans Land.

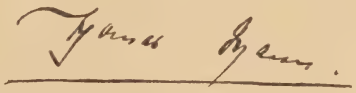
Thomas Mann, München:

Ich sehe über Ihre Absichten nicht ganz klar. Sie wünschen die Kritik als Kunst ausgeübt zu sehen — also: Kerr? Sie lassen Ihr Unternehmen von Hermann Sudermann segnen — also: Wider die „Verrohung"? Ich bekenne Ihnen offen, dass dies letztere mein Fall nicht wäre und durch ihn eine Liga von grossen Männern wider die respektlose Kritik als etwas unendlich Lächerliches empfinde. Aber eine solche Liga lässt die Liste von Herren, die Ihnen zustimmend geantwortet haben, fast schon vor dem geistigen Auge erstehen.

Ich gehöre ja wohl gewissermassen zu den „Schaffenden"; aber ich hege eine Schwäche für alles, was Kritik heisst, — und diese Liebe möcht' ich nie besiegen. Mein Interesse für den Publizisten Maximilian Harden sieht der Bewunderung zum Verwechseln ähnlich, und dem Doktor Kerr verdanke ich so viel tiefes Amüsement, dass es barer Undank wäre, öffentlich wider ihn zu zeugen. Ich glaube, dass es die besten Autoren nicht sind, die mit der Kritik auf gespanntem Fusse leben, denn ich glaube, dass kein moderner schaffender Künstler das Kritische als etwas seinem eigenen Wesen Entgegengesetztes empfinden kann. Als Schiller seine „sentimentalische" Kunstart gegen die „naive" Goethes abgrenzte, empfand er die seine als die modernere. Er bemerkte auch, dass es viel schwerer sei, einen Brief des Julius zu schreiben, als die beste Szene zu machen (wobei man sich fragen mag, ob nicht das Honorar auch schon das höhere ist); und in der Schule von Geistern, die Nietzsche in Europa geschaffen, hat man sich längst gewöhnt, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zu identifiziren. Kritik ist Geist. Der Geist aber ist das Letzte und Höchste. Und wenn, was freilich besser nicht geschähe, Geist und Kunst einander in die Haare geraten, so bin ich imstande und nehme Partei für den Geist. Ich bin, um es ganz schlicht zu sagen, für Freiheit. Das Wort, der Geist sei frei. Die Kritik sei frei — denn sie ist das steigernde, befeuernde, emportreibende Prinzip, das Prinzip der Ungenügsamkeit. Jeder Künstler sollte die Freiheit vor allem und in allem lieben. Und mit einem Autor,

der kritischer Angriffe wegen greint und grollt oder gar in die Gerichte läuft, habe ich nichts zu schaffen.

Dies alles mag für den bestimmten praktischen Fall nicht in Betracht kommen, aber ich möchte es wenigstens so obenhin aussprechen, um ein Missverständnis über meine Stellung zur „Kritik“ in irgend einem höheren Sinne zu vermeiden. Dass bei unserer Tageskritik vieles, beinahe alles im argen liegt, — wer wollte es leugnen! Und wer sollte also nicht freudig Ihr Unternehmen begrüssen, das hier Wandel und Abhilfe schaffen möchte. Wer die Kritik am höchsten ehrt, muss es am tiefsten bedauern, wenn sie unter ungünstigen Umständen und von unwürdigen, unberufenen Persönlichkeiten ausgeübt wird. Unsere Tageskritik ist in der Tat in den meisten Fällen nicht würdig, ja, einfach nicht imstande, das letzte und entscheidende Wort über irgend eine Produktion zu sprechen. Eine Instanz über ihr zu schaffen, wie Sie es offenbar mit Ihrer „Kritik der Kritik“ beabsichtigen, ist ein Versuch, der gewiss aufs wärmste akklamiert werden muss. Nur darf — dies ist mein ceterum censeo — diese Instanz nicht unter dem Gesichtspunkt errichtet werden, dass die Kritik etwas dem „Schaffen“ Entgegengesetztes sei. Es gibt keinen wahren Künstler — heute gewiss nicht! — der nicht zuletzt auch ein Kritiker wäre, und kein wahrhaft kritisches Talent ist denkbar ohne die Feinheiten und Kräfte der Seele, welche den Künstler machen.



Clara Blüthgen (C. Eysell-Kilburger), Berlin:

Ganz gewiss, eine Zeitschrift, die an der Kritik wiederum Kritik übt und jene dadurch von vornherein vor allzu grosser Selbstherrlichkeit bewahrt, können wir gebrauchen. Sicher wird der Kritiker vorsichtiger vorgehen, sobald er weiss, dass er nicht mehr unangreifbar dasteht, sondern dass jeder seiner Aussprüche wiederum unter ein kritisches Messer genommen werden kann. Dass dieser Gedanke schon als Notwendigkeit anerkannt ist, beweisen jene Zeitschriften, die eine Rubrik für Selbstanzeigen von Büchern, für Entgegnungen auf Kritiken eingerichtet haben.

Sie wollen dahin wirken, dass die Kritik nicht als Handwerk, sondern als Kunst ausgeübt wird — und ich möchte hinzusetzen: in erster Linie als Gewissensfrage. Dem Bestreben, die Kritik zum Kunstwerk zu machen, begegnen wir nur zu oft, die Kritik wird zum Selbstzweck, sehr häufig hat man das Gefühl, diese oder jene Kritik sei nicht geschrieben worden, um dem kritisierten Werke gerecht zu werden, sondern nur, um das Licht des Herrn Verfassers leuchten zu lassen. Fast jeder bekannte Kritiker hat jetzt seine „Note“, an der seine Arbeit auf den ersten Blick zu erkennen ist, und da Geist und Witz sich viel leichter an den Schwächen, als an den guten Seiten eines Kunstwerkes üben lassen, so gewinnt die Kritik eine Schärfe, die, wie ich glaube, oft über die innere Überzeugung ihres Verfassers hinausgeht. Überzeugung ist's aber, was ich vom Kritiker zuerst verlange. Er soll, soweit es möglich ist, sich frei

machen von Voreingenommenheit, subjektivem Geschmack, von der „Richtung", soll sich fühlen wie ein vereidigter Geschworener, der nach bestem Ermessen die Wahrheit kundgibt. Aber er soll auch befugt sein, Kritik zu üben. Er soll die Feinfühligkeit besitzen, sich in den Geist des Kunstwerkes zu versetzen, den feinen Spürsinn, Schönheiten, die nicht zu Tage liegen, aufzufinden und zu würdigen. Nicht negieren, nörgeln, herunterreissen, die Schaffenskraft des Künstlers untergraben soll er, sondern aufmerksam machen, fördern. Jenen Scharfrichtern von Kritikern, die jetzt so wichtig tun, wird unsere Literatur schwerlich einen Fortschritt zu verdanken haben. Ich habe bei ihnen immer das Gefühl, dass sie recht beklagenswert sind und sich selbst so fühlen: sie schreiben im Groll, im Neid gegen jene, die die Fähigkeit zur Produktion haben, die ihnen selbst abgeht.

Ich möchte mich am liebsten auf den Standpunkt stellen, den Max Nordau in seinen „Konventionellen Lügen der Kulturmenschheit" vertritt: Niemand sollte das Recht haben, das gewichtige Amt des Kritikers sich selbst anmassen zu dürfen, vielmehr sollte es ein Ehrenamt sein, sollte durch Volksabstimmung dem Berufensten verliehen werden, wie etwa die Würde des Abgeordneten. Eine schöne Utopie!

/ C. Eysell-Kitzinger. /

Victor Blüthgen, Berlin:

In einigen Fällen hat man wohl den Wunsch, auf eine Kritik zu erwidern — ich selber komme allerdings selten in die Lage, weil ich Kritiken über Arbeiten von mir nur höchst ungern lese, mögen sie wohl- oder übelwollend sein. Im allgemeinen lohnt eine Erwiderung nicht, denn de gustibus non est disputandum, und mehr als der Ausdruck persönlichen Geschmacks pflegt die Kritik nur ganz, ganz selten zu sein. Ich glaube nicht, dass es möglich ist, einen Kritiker zu belehren, das Publikum aber ist immer für den Kritiker eingenommen, von dem es den ersten Eindruck bekommt, und sieht der Bemühung des Kritisierten, sich zu wehren, mit einer Art Schadenfreude zu. Ohnehin wird man dem Kritiker üblichermassen eine Duplik gestatten müssen, so dass er nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort hat.

Wie gesagt — manchmal hat man doch den Wunsch einer Erwiderung. Allein die hätte nur Sinn, wenn sie zu denjenigen kommt, die die Kritik gelesen haben. An derselben Stelle, wo die Kritik veröffentlicht worden, sollten wir gesetzlich berechtigt sein, einer Antikritik in prozentualer Länge Platz zu fordern.

Was soll eine solche in einem besonderen Blatt, das sicher nur bestenfalls 1 % jener zu Gesicht bekommt, die die Kritik gelesen? Dazu kommt, dass, um die Antikritik verständlich zu machen, die Kritik zuvor abgedruckt werden müsste (was beiläufig nur mit Erlaubnis des Kritikers geschehen könnte). Wo wollen Sie da den Platz hernehmen? Wahrscheinlich würden Sie mit Antikritiken überschüttet werden, wovon Sie nur ein gewähltes Mindermass berücksichtigen könnten. Die Hauptsache

bleibt, wie unsere heutige Kritik geartet ist, mit der Antikritik ist nichts zu erreichen. Der Kritiker ist unangreifbar, da man ihm das Recht nicht bestreiten kann, seinen Geschmack zu haben und dem Ausdruck zu geben. Ausserdem pflegen die Kritiker die besseren Dialektiker, die amüsanteren Fechter zu sein; selbst die Schwachköpfe darunter verfügen über das suggestiv wirkende Selbstbewusstsein der Beschränktheit. Wozu da der Welt das Schauspiel der gekränkten Unschuld geben?

Victor Blüthgen

Hans v. Kahlenberg, Berlin-Steglitz:

Meine persönlichen Erfahrungen belaufen sich darauf, dass ich niemals, auch als ich ganz jung und sehr gutgläubig anfing, bei der Kritik Belehrung, die ich zuerst dort suchte, oder Ermutigung erfahren habe; selbst sachliche Unbefangenheit dem Stoff und der Ausdrucksweise gegenüber fehlte fast immer. Bosheit und rohe persönliche Ausfälle (was Namen, selbst Familienverhältnisse anbetrifft) haben mich häufig verletzt. Ich halte diese persönliche Gehässigkeit und plumpe Indiskretion, gesteigert, wo es sich um weibliche Autoren handelt, für eine ganz besondere und leidige Eigentümlichkeit der deutschen literarischen Kritik, die ihr Ansehen durchaus geschädigt hat und schädigen muss. — Jetzt vermeide ich einfach dergleichen zu lesen.

Hans von Kahlenberg

Hanns Heinz Ewers, Berlin:

Vielleicht bin ich nicht sachverständig genug, Ihre Frage erschöpfend beantworten zu können!! — — Der grösste Teil unserer heutigen Kritik ist so saudumm, dass ich mir längst abgewöhnt habe, Kritiken zu lesen. Zu drei Vierteilen werden die Kritiken von jungen Leuten geschrieben, die damit ein paar Groschen verdienen wollen! — Der schaffende Künstler kritisiert fast nie, die meisten „Kritiker von Beruf" ergriffen diesen „Beruf", weil sie nichts oder nur sehr Mittelmässiges schaffen konnten. Die „weissen Raben" sind sehr selten; — — ob Sie mit Ihrer Zeitschrift Erfolg haben werden, weiss ich nicht, das kommt auf das „Wie" an! — ist das „Wie" gut und geschickt, so mag Ihre neue Zeitschrift bodenständig werden können!

Hanns Heinz Ewers

Franz Servaes, Wien:

Zu Ihrer Rundfrage hätte ich folgendes zu bemerken:

Jegliche Kritik (also nicht bloss die unsrige) bedarf jederzeit einer Reform. Denn wer da reformieren will, muss vor allem sich selbst reformieren. Nur indem die Kritik sich selbst reformiert, d. h. sich stetig tiefere und kühnere Aufgaben stellt, kann sie die Kunst reformieren, d. h. kraft eigener Produktivität auf fremde Produktion reformatorisch einwirken.

Da Kritik eine Kunst sein soll, so ist ihre handwerksmässige Er-

ledigung selbstredend vom Übel. Es gibt jedoch auch Künstler der Nachtkritik — Talente eines kritischen Impressionismus, die sich gerade in dieser Form am schlagkräftigsten und anregendsten aussprechen. Es sind ihrer wenige, aber sie verdienen, gehört zu werden. Was über den Impressionismus in der Kritik hinausgeht, verlangt naturgemäss eine längere Reifezeit als eine vom Nahblick trunkene und erregte Nachtstunde. Übrigens verdienen die meisten Bühnenabende nicht mehr als eine Nachtkritik.

Der Hauptmangel der heutigen Kritik ist, dass es so wenig Kritiker gibt; dass aber trotzdem so viel kritisiert wird. Neben wenigen Berufenen eine Schar von Unberufenen, und dazu ein Publikum, das die einen von den anderen nicht unterscheiden kann! Die Schuld liegt zumeist an den betreffenden Redaktionen, die, ohne Gefühl für ihre Verpflichtung gegenüber der Kunst, aus Sparsamkeitsgründen Kritiken „im Nebenamt" schreiben lassen. Überdies sind nur die wenigsten Kritiker wirklich frei oder wissen sich ihre Freiheit zu wahren. Am beliebtesten bei der Redaktion sind gar oft diejenigen, die „die Meinung des Blattes" zum Ausdruck bringen, d. h. nicht die selbständige Überzeugung einer künstlerisch gearteten Persönlichkeit, sondern das Opportunitätsresultat gewisser Interessen, Parteirücksichten, Majoritätsstimmungen, u. dgl. Das Publikum hat dann die Freude, seine eigene flache Meinung durch den Leibblattkritiker sanktioniert zu sehen, und wer diese Meinung am sichersten zu wittern versteht, ist in solchen Fällen der Mann der Redaktion. Die Kunst aber —? Quantité négligeable!

Franz Servaes

Theodor Kappstein, Berlin:

Jede Zeitschrift ist notwendig, ehe sie gegründet wird; denn jede einzelne, wie jedes Buch, jedes Stück und besonders jeder Autor entsprechen dem bekannten „tiefgefühlten Bedürfnis". Fragt sich nur immer: wessen? Die Kritik dieser überaus wohlwollenden Selbstkritik besorgt dann das Publikum, indem es kauft oder nicht kauft.

Eine Nachkritik der beruflichen Theaterkritik kann ein Unheil werden, aber auch ein Nutzen. Je nachdem.

Der Autor oder Dichter ist seiner Arbeit gegenüber befangen, der Kritiker ist unbefangen; er wird das Stück einfach als Wochenpremiere Nummer 1 oder 5 behandeln — — falls er nicht zufällig mit dem Dichter befreundet oder verfeindet ist, oder (schwererer Fall!) ein eigenes Stück bei der gleichen Direktion angebracht hat oder anbringen möchte.

Und das Publikum — der Berufskritiker hat den schärferen Blick, er hat in der Regel Literaturgeschichte studiert und kennt auch die bisherige Entwicklung des betr. Autors. So kann er Motive werten durch Vergleichung und weinen oder zürnen, wo andere arglos lachen und jubeln, aber auch frohlocken, wo die Umgebung noch unsicher tastet: „Ham, ham, hammer dich emol, emol, emol — du Erzdichter: ecce poeta!"

— Dennoch halte ich die Kritik, vor allem die Theaterkritik, für recht reformbedürftig! Sudermann, der in der These vollkommen

recht hatte, wenn ihm auch Harden in der Motivierung überlegen war, hat damals auf manches schlagkräftig hingewiesen, und der Fall Jacobsohn hat nachträglich die Illustration dazu geliefert.

Das Persönliche des Kritikers — das nicht immer eine Persönlichkeit ist — drängt sich zuweilen störend hervor. Sie sprechen, aber sie sollten besprechen. Dabei kommen Stück und Autor zu kurz — man sieht beide gar nicht, denn der Kritiker steht davor und verdeckt die Aussicht. Die „Davidsbündler" unter den Kollegen empfinde ich als eine Verirrung; denn der Kritiker muss hinter dem Stück einhergehen, meinetwegen nebenher; empfindet er sich jedoch als Selbstzweck, ja als einzigen Zweck, so überhebt er sich. Kritik ist Mittel zum Zweck.

Natürlich kann in einem Falle oder in hundert Fällen der Kritiker ein grösserer Künstler sein als der Dichter des Abends; das wird dann in der Besprechung des Stücks sich immer zeigen. Aber ein Kritiker, der sich für zu gut hält, seinem Leser zu erzählen, was sich im Theater begeben hat — kritisch zu erzählen, geistreich pointierend, humoristisch-ironisch oder wie immer es ihn treibt, aber eben doch zu erzählen! — und statt dieses tatsächlichen Referats sich in eigenen Reflexionen, in Klammermusik und Gedankenstricheleien gefällt, die mit dem zur Besprechung stehenden Stück nicht das mindeste zu tun haben: ein solcher Kollege verfehlt seinen Beruf. Er sollte Bücher schreiben oder Dramen; aber Führer durch die Theater kann er als Selbstproduzent gewissenhaft nicht sein. Das Publikum will geleitet sein. In der Gesellschaft verteidigt oder verreisst jede Dame — die Männer lesen als Geschäftsleute meist mehrere Zeitungen — das neue Stück mit den Satzgebilden ihres Kritikers, mit denen sie sich sofort und unbedingt identifiziert!; darum orakle man nicht, sondern rede in klaren Gedankenreihen und vermittle, soweit das irgend möglich ist, den Sinn und Gehalt des Stückes. Das gilt ebenso vom Buch, vom Bildwerk. Der Inhalt ist das Fleisch, die Kritik die Sauce; sie ist je nach dem Braten zu halten — aber man serviert neuerdings nicht ungern in den Kritiken eine pikante Sauce oder auch eine Kuddelmuddelsauce ohne Fleisch. Wozu dann der Aufwand? fragt mit Recht der hungrige Leser. (Dass das Theater im Kunstleben überhaupt einen viel zu grossen Raum einnimmt: — man vergleiche den stillen Gang eines Buches mit dem auf jeden Fall starken Lärm eines Stückes, den Schriftsteller und den Theaterdichter! — ist ein Kapitel für sich und bleibt hier ausserhalb der Betrachtung.)

Einen zweiten Mangel der Theaterkritik erblicke ich in dem Verhältnis zu den darstellenden Schauspielern. Schreibt der Unglückliche, dessen Verleger dem Unsinn der Nachtkritik noch frönt, am selben Abend, so wird er sich über das Stück oder dessen Stoffgebiet ergehen — mit einem Male ist die Zeit und das Papier zu Ende, die Setzerei wird rebellisch, die Morgennummer soll in die Maschine, denn das Postzeitungsamt versteht keinen Spass! Rasch werden noch einige Sätze über die Darstellung hingeschleudert, die Regie in einem halben Schlusssatz erwähnt — und das Feuilleton ist fertig. Nur ganz selten liest man, auch wenn die Kritik erst am anderen Morgen entsteht, wirklich eindringende Charakteristiken der Künstler und Künstlerinnen. Und doch haben sie dem Stoff ihre Seele gegeben. Wir wissen schon: Bassermann, unser herrlicher Bassermann, und

die rassige Triesch, und die saftige Lehmann, der feine Pagay und der lodernde Matkowsky — aber wir wollen Kunstkritiken!

Nach diesen beiden angedeuteten Seiten hin könnte die neue Zeitschrift Gutes wirken.

Die Autoren können in vielen einzelnen Fällen berichtigen und klären, wo ihnen unrecht geschehen ist, damit sich nicht Irrtümer festsetzen oder sich Legenden bilden. Sie können uns — was vielleicht noch wertvoller ist — von dem Werden ihres Stoffs erzählen, wie er in ihnen sich gestaltet hat, wie ihre Heimat, ein bestimmter Mensch ihres Kreises, ihre Entwickelung und Eigenart darauf Einfluss geübt haben. Solche negativen und positiven persönlichen Angaben können die Berufskritiken der Zeitungen, auch wenn diese in jeder Hinsicht vollkommen sind, verfasst von den verehrungswürdigsten Zierden des Standes, wirksam ergänzen. Hoffentlich geht der Humor dabei nicht leer aus, noch möge es an befreienden Selbstgeständnissen fehlen. Uns allen tut noch viel Lachen not!

Und die Schauspieler sollen mithelfen! Das alte Gesetz bleibt in Ehren, das den Künstler bilden heisst und nicht reden. Also keine Vermehrung des ohnehin unter der Überzahl seiner Mitglieder seufzenden Schriftstellerstandes, Gott behüte! Aber sie sollen uns in dieser Zeitschrift als die Stiefkinder der Kritiken ab und zu in die Werkstatt ihres Schaffens schauen lassen: uns erzählen, wie sie ihre Rolle umschleichen, anspringen und bezwingen, wie sie lernen und proben; vom Kostüm und dem Zusammenspiel — vom Regisseur, vom Dichter, von der Souffleuse! Von Kollegen und, last not least: vom Herrn Kritiker!! Das alles kann fördernd, geistvoll, humoristisch herauskommen; verbannt sei hüben und drüben alles Poltern mit finsterm Amtsgesicht und jede Unvornehmheit. So kann lebendige Theatergeschichte entstehen — wenn die Eitelkeit gebändigt und überhaupt gut gesichtet wird.

Ich suche nicht so sehr nach Richtungen im Theater (und rege mich darum auch nicht so arg über den „dramatischen Irrgarten“ auf, in dem wir uns befinden sollen), als nach reichen dichterischen Persönlichkeiten, die selber etwas vorstellen und zu sagen haben. So jammere ich auch nicht über die dahingeschwundene frühere Schauspielerherrlichkeit, während jetzt mehr oder weniger alles „Kaff“ sei, sondern ich nehme das Gute und Grosse, wo ich es finde, und freue mich daran. Die Richtungen gehen durcheinander; daraus folgt für mich, dass sie nebeneinander Bestand haben sollen, als gleichberechtigt — wie sich die verschiedenen Richtungen in der christlichen Kirche miteinander vertragen sollen, statt sich zu beissen und aufzufressen oder doch wütend anzuknabbern. Also nicht nur Hauptmann und Hartleben, sondern auch Grillparzer und Schiller!

Alfred Kerr.

Richard M. Meyer, Berlin:

Ich bin nicht der Ansicht, dass es mit der Kritik heut irgend schlechter stehe als sonst, im Gegenteil glaube ich, dass wir an scharfsinnigen, sachverständigen und leidlich unparteiischen Kunstrichtern heut mehr besitzen,

als lange Zeit hindurch der Fall war. Schädlich ist nur die allzugrosse Menge kleiner kritischer oder doch kritisierender Blätter und Blättchen, deren Mitarbeiter, was ihrem Organ an Resonanz fehlt, durch um so energischeres Anstrengen der eigenen Kehle einzubringen suchen. Diese vielfach unreifen und oft auch sonst unerzogenen Äusserungen liest man dann in Bibliographien oder Reklamenotizen und legt ihnen übertriebene Bedeutung bei.

Die Heilung des Übelstandes liegt aber darin, dass diese Winkel-Athenäen nach kurzer Frist einzugehen pflegen.

Natürlich fehlt es nicht an Cliquen, betriebsamer Reklame, eigensinnigen Vorurteilen. Das alles aber gab es immer und wird es geben.

Richard M. Meyer

Franz Muncker, München:

Dass die Tageskritik dem schaffenden Künstler oft unrecht tut, ihn einseitig oder schief beurteilt, steht wohl ausser Frage. Dass es aber für den Künstler und für die Kunst gerade immer von Vorteil sei, wenn er auf solche schiefe Urteile oder auch auf Urteile, die eben ihm schief oder unbillig zu sein scheinen, antwortet, das möchte ich doch bezweifeln. Für den späteren geschichtlichen Betrachter sind ja solche persönliche Äusserungen des Künstlers über sein Werk von unschätzbarem Wert; auch das Publikum mag manchmal daran lernen und dadurch in die rechte Bahn gelenkt werden. Die Kunst aber und meist auch der Künstler selbst werden mehr davon haben, wenn neue künstlerische Werke geschaffen, als wenn die alten mit noch so klugen Worten verteidigt werden. Und in den wenigen Fällen, wo eine solche Verteidigung wirklich unerlässlich scheint und der Kunst selber dient, findet sich dafür in den schon bestehenden Zeitschriften wohl Raum genug.

Als eine Notwendigkeit für die moderne Kunst kann ich deshalb die von Ihnen geplante Zeitschrift nicht ansehen. Aber dass sie in vielen Fällen den Künstlern erwünscht sein, und wenn sie gut geleitet, auch bei den Laien lauten Anklang finden wird, das glaub' ich allerdings.

Prof. Dr. Franz Muncker

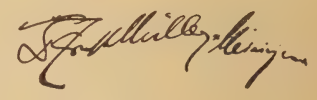
Ernst Müller-Meiningen, Aschaffenburg:

Zu einer eingehenden Beantwortung Ihrer Fragen fehlt mir leider die Zeit! Kurz gesagt, meine ich folgendes:

1. Die Reform der Kritik kann nur darin liegen, dass die Presse dafür sorgt, nur gebildete Gentlemen als Kritiker aufzustellen. Wie das machen? Schwere Arbeit! Räudige Schafe wird es auch in diesem Beruf immer geben, selbst wenn der tollste Befähigungsnachweis verlangt würde; die Zunft der Kritiker vor allem, die durch einen gleissenden, bizarren und koketten Stil innere Hohlheit zu verdecken

und ihre Überlegenheit über die Opfer ihrer Kritik zu markieren suchen, wird so lange ihr Unwesen treiben, als die Urteilsunfähigkeit des Publikums ihnen nicht das Handwerk legt! Wer das erleben möchte! Die „Kritik der Kritik" ist gut; ob sie gegen diese Journalisten-Kokotten etwas nützt, bezweifle ich.

2. Dass die „Handwerksarbeit der Nachtkritik" verderblich für Kunst und Künstler wirkt, erscheint mir fraglos: die Peitsche der Nervosität und schlechten Laune trifft allzu ungerecht!
3. Die Hauptmängel der heutigen Kritik erblicke ich sonach in der Sensations- und Skandalsucht des Publikums, das den haut-goût auch in der Kritik liebt, und in dem Bildungsmangel von Kritiker und Publikum. Hebung dieser Bildung (der allgemeinen sowohl wie der fachlichen), strenge Standeszucht auf dem Wege der Selbsthilfe, d. h. vor allem der Organisation, anständige Bezahlung u. s. w. können vieles dazu beitragen, um diesem Teil der Presse fast zur Stellung von „kommandierenden Generälen" zu verhelfen. Bis zu dieser Besserung gibt es für die Opfer dieser gefährlichen Meute nur ein Schutzmittel — eine möglichst dicke Haut!



Georg Hermann, Berlin:

Gewiss bedarf unsere Kritik einer Reform; aber ich messe ihr — weder als Künstler noch als Kritiker — eigentliche Bedeutung bei, da der Zusammenhang zwischen Kunst und Kritik heute fast nur in materieller und sozialer Hinsicht besteht. Deswegen halte ich auch Nacht- und Handwerkskritik, die untrennbar von dem Apparat der modernen Zeitung sind und einen grossen sozialen Fortschritt für den modernen Künstler bedeuten, nicht für schädlich. Ich leugne, dass überhaupt Kunst und Künstler im Innersten von der Kritik betroffen werden, wie sie sich ja auch ganz abseits von ihr und durch sie unbeeinflusst entwickeln.

Die Priorität des Theaters, von dem jeder Schmarren hundert Zeilen erhält, während oft der beste Roman unbesprochen bleibt, ist wohl einer der Hauptmängel moderner Kritik. Eine ideale Kritik müsste auf jedem Gebiet Unkünstlerisches und Wertloses völlig unberührt lassen und sich nur dann dagegen wenden, wenn es einer Überschätzung anheimfällt. Der Kritiker darf sich nicht als Lehrer fühlen, der Zensuren austeilt: „Schulze die IIIb," — sondern einzig als Vermittler zwischen Kunst und Menge. Als besondere Mängel in unserer Kunstkritik erscheinen mir die engen Horizonte mancher massgebenden Rezensenten, die eben nicht auf dem Standpunkt des Künstlers stehen dürfen, in dessen starker Begabung auch das Recht wurzelt, anderes, das ausserhalb seines Kreises liegt, abzulehnen. Ferner ist das Fällen von Urteilen ohne Begründung oder mit einer Begründnng „hinter den Kulissen", ein Erbübel. Wir brauchen keine Kritik, sondern eine Erklärung und Vermittelung. Deswegen ist es notwendig, dass weniger schöne und geistreiche oder witzige Worte — (obwohl ein solches wie ein Blitzlicht eine Situation erhellen kann) —

drum herumgemacht werden und mehr von den Dingen selbst gesprochen wird . . . ihrem Wesen, ihrer Technik, ihrer innersten Struktur, die oft aufs engste mit ihrem seelischen Ausdruck verbunden sind. Und wenn sich der Kritiker von heute noch eins abgewöhnte: die Missachtung vor der Produktion, den Mangel an Liebe zur Kunst, das Gelangweilt- und Übersättigtsein, wenn er immer einsehen wollte, dass die Kunst das Primäre und seine Arbeit das Sekundäre ist, und wenn er endlich neben einem kunsthistorischen und kunstentwickelungsgeschichtlichen Überblick auch von dem ganz simplen ABC der Dinge etwas verstünde — dann käme er meinem Idealbild eines Kritikers ziemlich nahe.

Wenn ich als Kritiker selbst noch einen fühlbaren Mangel herausheben soll, so ist es der des Missverhältnisses des Raums in der Presse jeglicher Art — Tages- und Wochenpresse — und der Breite der gegenwärtigen künstlerischen Produktion.

Georg Hermann.

Hans Rosenhagen, Berlin:

Wo Mängel zu bemerken sind, wird man selbstverständlich ihre Abstellung wünschen. Es lässt sich leider nicht leugnen, dass sowohl die Wirkung wie das Ansehen gerade der Kunstkritik durch viele Mängel geschädigt wird. Diese liegen zum grössten Teil darin, dass Persönlichkeiten mit einer Aufgabe betraut werden oder eine solche übernehmen, der sie in keiner Weise gewachsen sind; andererseits beruhen sie auf der bei einer nicht geringen Anzahl von Redaktionen fest eingewurzelten Überzeugung, dass das Interesse der Leser für bildende Kunst ausserordentlich beschränkt sei und kaum in Betracht komme gegenüber dem Interesse für Theater und Literatur. Selbst in dieser Richtung sonst aufgeklärte Redaktionen halten es für nötig, der Besprechung eines absolut wertlosen Theaterstückes früher und reichlicher Raum zu geben als der Kritik über eine wichtige, sehenswerte und nur kurze Zeit währende Kunstausstellung. Wenn man bedenkt, eine wieviel grössere Zahl von positiven Werten von der bildenden Kunst geschaffen wird als von der Literatur und von der Bühne, und in wieviel grösserem Masse auf das Dasein des einzelnen Menschen die verschiedenen Äusserungen der bildenden Kunst wirken, kann man in der Gewohnheit der Redaktionen, die Betrachtungen über künstlerische Dinge in zweite und dritte Reihe zu rücken, nur eine höchst irrtümliche Auffassung von der Bedeutung des Gegenstandes, ja sogar eine gewisse Rückständigkeit erblicken. Denn, dass das Interesse für bildende Kunst gegenwärtig viel tiefer geht, einen viel weiteren Kreis umfasst als das für Theater und Literatur, lässt sich mit tausend Gründen beweisen, deren wichtigster für die Redaktionen wohl der sein dürfte, dass die Zeitungen und Zeitschriften für die vornehmsten und wichtigsten von den Lesern gehalten werden, die in Sachen der bildenden Kunst von ersten Kräften bedient werden.

Bedauerlicherweise ist die Zahl der ersten Kräfte ebenso klein, wie die der hervorragenden Künstler, und dieser Umstand erklärt es, warum es so wenig bemerkenswerte Leistungen auf dem Gebiete der Kunstkritik gibt und warum die Begriffe, über das, was von einer guten Kunstkritik

zu fordern ist, so wenig klar liegen. Der grösste Übelstand liegt darin, dass die Kunstkritik in den häufigsten Fällen von Personen ausgeübt wird, die kein Gefühl für uns, kein Verhältnis zur bildenden Kunst haben, denen manchmal nicht so sehr die Kenntnisse als die Massstäbe fehlen und die in ihrem Urteil daher keine Distanzen haben. Solche Kritiker suchen nicht selten den Mangel eines eigenen Standpunkts durch eine Gewissenhaftigkeit zu verbergen, die sie Objektivität nennen. Sie behandeln alle sich ihnen darbietenden Erscheinungen gleich wichtig, womit sie sich gern den Dank einer gewissen Klasse von Künstlern, aber nicht den der Leser verdienen; denn diese wünschen von einem Kritiker mit eigener Meinung durch das Chaos der Erscheinungen geführt zu werden und von ihm zu erfahren, welchen Werken eine höhere künstlerische Bedeutung zugesprochen wird. Selbstverständlich haben die Meinungsäusserungen eines Kritikers nur dann Wert, wenn sie begründet sind, und diese Begründung ist es, aus welcher der Künstler ersieht, ob ein Fachmann oder ein Unberufener, ein Kritiker mit Talent oder ein gebildeter Schwätzer über ihn urteilt, und aus welcher der unerfahrene Leser allein etwas lernen kann. Nicht, dass der Leser sich einfach die Meinung des Kritikers aneignet, sondern, dass er die Möglichkeit hat, sie nachzudenken und so einen von den vielen Wegen, sich einem Kunstwerk und einem Künstler zu nähern, bereitet sieht.

Jeder gute Kritiker muss subjektiv und eine Persönlichkeit sein. Seine Tätigkeit verhält sich zu der des objektiven Kritikers wie die Leistung des Malers zu der einer photographischen Kamera. Diese bringt alles mit der gleichen Wichtigkeit, jener das Wesentliche, seinen Eindruck, seine Empfindungen, seine Stimmung. Es muss daher in jedem guten Kritiker ein Stück Künstler stecken. Leider aber findet man unter den Kunstkritikern sogar nur verhältnismässig wenig gute Handwerker, d. h. Leute, die einigermassen sachverständig sind, einen Unterschied zu machen wissen zwischen einer mit Ölfarben auskolorierten Zeichnung und einem Werke der Malerei, zwischen einem literarischen Einfall und einer künstlerischen Idee, zwischen der geistlosen Wiederholung einer Naturform und einer plastisch empfundenen und dargestellten Form. Solche Leute sind für den Leser, der sich über das Wesen der Kunst unterrichten will, auf alle Fälle unendlich viel mehr wert als jene geistvollen Feuilletonisten, die sich an der Idee eines Kunstwerkes berauschen, die köstlichsten Phantasien daran knüpfen und in ihrer Begeisterung ganz übersehen, dass im wirklich Künstlerischen überhaupt nichts geleistet ist. Gerade von diesen Feuilletonisten ist die grösste Verwirrung in den Kunstbegriffen des Publikums angerichtet worden. Dieser Vorwurf richtet sich natürlich nicht gegen jene bevorzugten Geister, bei denen sich vollkommene Sachkenntnis in einer geschmackvollen und anregenden Form äussert, sondern gegen jene Schwärmer, die den Mangel positiven Wissens dadurch zu verdecken suchen, dass sie um die Sache herum, anstatt über die Sache schreiben, und denen in erster Reihe daran liegt, ihren eigenen Geist und Witz in Szene zu setzen.

Wenn also Reformen auf dem Gebiete der Kunstkritik erstrebt werden sollen, so werden die Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften den Anfang zu machen haben, indem sie der Kunstkritik in ihren Organen den ihr gebührenden Rang neben, nicht ein paar Stufen unter der Theater-

und Literaturkritik geben und sie in die Hand bewährter und erfahrener Fachleute legen. Je mehr ein Kritiker von der Sache versteht, um so geringer ist die Gefahr, dass er als ein Unterdrücker und ein Totschweiger oder gar als ein Diktator seines Amtes waltet und die Begriffe von Kunst auf den Kopf stellt. Und die Gefahr liegt ganz fern, wenn der Kritiker die Kunst an sich liebt und die Sicherheit seiner Empfindung und seines Geschmacks durch eine lange Erfahrung unterstützt wird.

Hans Rosenhagen

Börries Freiherr von Münchhausen, Sohlis:

Ich kann nur über die Buchkritik reden, da ich die des Theaters nicht kennen gelernt habe. Einer Reform bedarf diese in hohem Masse, aber Ihre Umfrage wird so wenig dazu helfen, wie irgend einer jener Entrüstungsrufe, die von Zeit zu Zeit von vergewaltigten Künstlern ausgestossen werden, oder eine der haarsträubenden Bestechungs- oder Abschreibegeschichten, die ebenfalls von Zeit zu Zeit durch die Blätter gehen.

Die Zeitungen haben nicht das Geld dazu, um anerkannte geübte, künstlerisch feinfühlige Kritiker zu halten. Das können sich naturgemäss nur Blätter wie Velhagen u. a. leisten. Die Folge davon ist, dass grüne Jungen das kritische Amt als erste Stufe der literarischen Laufbahn ansehen. Leute, die nicht ein Dutzend Romane gelesen haben, — ich habe einen bestimmten Fall im Auge und übertreibe nicht, — schreiben Romankritiken, Lyrikdilettanten, die als Dichter nur komisch wirkten, kritisieren Lyrik u. s. w. Gerade die Kritik der Lyrik ist das allerschwierigste, feinste Ding der Welt. Ich kenne nur einen Mann, der alle Feinheiten der Lyrik zu erkennen, zu erfühlen vermag, — Carl Busse. In den paar tausend anderen Zeitungen pflücken meist plumpe Ignorantenhände an den Blüten der Kunst herum.

Ich halte es für eine nicht undankbare Aufgabe, — amüsant wäre sie auch, — einmal die psychologischen Gesetze der Kritik auseinanderzusetzen. Warum werden die Erstlinge so oft unverdient gelobt, die zweiten Bücher so oft unverdient getadelt? Warum kritisieren Lyriker nur immer die Bücher ihrer Freunde? Wie kommt es, dass die „Kritik“ — in Gänsefüsschen bitte! — aus dem „Götz Kraft“ einen Erfolg gemacht hat, lag das am Autor, am Verlage oder an was sonst? „Am Werke!“ meint vielleicht einer, — oder sollte das nur ein Scherz sein? Wie kommt es, dass Kritiker über Scheerbart, Mombert, Schur schreiben und über Agnes Miegel, Georg Busse-Palma nicht?

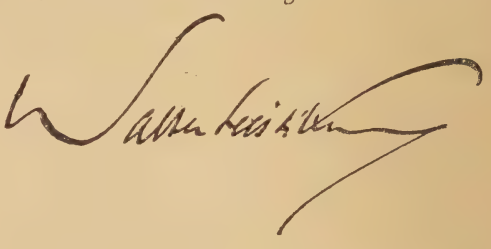
Ich habe persönlich nie über die Kritik zu klagen gehabt, im grossen ganzen hat sie mich entschieden weit über Gebühr gepriesen. Allerdings: gelernt habe ich eigentlich nie etwas von der Kritik, und ich muss gestehen, dass ich mich über die besten Besprechungen beinahe noch mehr mit meinen Freunden mokiert habe, als über die schlechten. So undankbar wird man, wenn man glücklich ist, man lacht über jede Kritik und jeden Kritiker!

Walter Leistikow, Berlin:

Ich kenne von Ihrer demnächst erscheinenden Zeitschrift nur den Titel: „Kritik der Kritik.“ Mein Wissen und Meinen darüber kann also nur ein überaus oberflächliches und wahrscheinlich schiefes sein. Wenn ich nun trotzdem Ihre Frage, ob ich diese Zeitschrift für eine Notwendigkeit halte für die moderne Kunst, beantworte, so bitte ich gleich von vornherein um Entschuldigung, falls meine Antwort Ihnen nicht gefallen sollte. Aber ein Schalk gibt mehr, als er hat.

Ich begreife die Notwendigkeit Ihrer Zeitschrift für die moderne Kunst absolut nicht, ja ich halte sie für höchst überflüssig und unnütz. Die moderne Kunst wird auch ohne diese Unterstützung das erreichen, was sie erreichen kann und muss. Ich kann einer falschen, schiefen, oder meinetwegen einer verlogenen Kritik durchaus nicht diese hohe Bedeutung zusprechen, die im Interesse der Kunst eine Kritik der Kritik nötig machte.

Was liegt an dem bisschen Bosheit und Verlogenheit? Das hat noch nie wirkliche Kunst vernichtet oder auch nur zurückgehalten. Man soll solch blinden Lärm nicht allzu ernst nehmen, dazu hat weder die moderne Kunst noch die modernen Künstler Zeit und Kraft übrig.



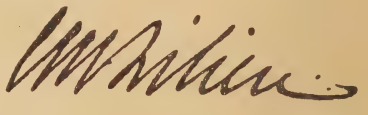
Max Slevogt, Berlin:

Die geplante Zeitschrift „Kritik der Kritik“ wird ohne Frage sehr amüsant werden können, da Künstler bekanntlich immer viel für sich — und gegen ihre Feinde zu sagen haben. — Doch vermag ich darin eine Notwendigkeit für die moderne Kunst nicht zu sehen, auf die sie so wenig Einfluss ausüben wird wie auf die „Tageskritik“.

Für die Frage „Kritik als Kunst“ mag allerdings in einer unabhängigen Zeitschrift ein ausgezeichneter Nährboden gewährleistet sein.

E. M. Lilien, Berlin:

Der Hauptmangel der Kritik: sie ist unnütz.



Albert Dresdner, Berlin:

Die an mich gerichtete Frage, ob die Kritik der Reformen bedürfe und wie diese anzustreben seien, eröffnet ein zu weites Feld, als dass ich es unternehmen könnte, sie hier ausreichend zu beantworten, Jedenfalls

könnte es sich dabei nicht um äussere Reformen handeln; auch die Kritik ist ein Produkt des Zeitgeistes, und die Zeit hat die Kritik, die sie verdient. Was das Feld der Kritik angeht, die mich besonders interessiert, die Kritik über bildende Kunst nämlich, so glaube ich allerdings, dass sie einen gefährlichen Weg betreten hat. Ich darf vielleicht meine Ansicht darüber in der Weise andeuten, dass ich die Sätze wiederhole, die ich über die Frage der schöpferischen Kritik in meinem „Weg der Kunst“ (Jena 1904) geschrieben habe. Dort heisst es:

„Der ganze Standpunkt der Kunstbetrachtung ist dadurch verschoben worden, dass man geglaubt hat, die Kunstwerke mit den Augen der Künstler ansehen zu müssen. Bei Gott! wir wollen doch nich Phonographen sein, die mit blecherner Stimme nachschwatzen, was die Künstler hineinsprechen, noch die Affen, die die Manieren der Ateliers nachmachen und stolz sind, wenn sie ein paar Brocken des Künstlerjargons an den Mann bringen können! Den Schaffenden wollen auch wir schöpferisch gegenübertreten; wir haben unsere eigene Aufgabe, die selbständig neben der ihren steht, die da beginnt, wo die ihre aufhört. Der Künstler übergibt uns das vollendete Werk — wir empfangen es, um es auf seine Tragfähigkeit, seinen Lebensgehalt zu untersuchen, um an unseren Erfahrungen und Erlebnissen als tätige Menschen, als Staatsbürger, als Gatten, als Väter, als Freunde zu prüfen, ob es uns neue Ziele und Formen unseres Daseins andeutet, und um, sofern wir solche darin erkennen, sie zu verwirklichen. Das Werk des Künstlers bleibt ein hohles Luftgebilde, eine blosse bemalte Leinwand oder toter Marmorblock, wenn nicht wir, nous autres, wir Arbeiter, Lehrer, Landwirte, Offiziere, Forscher, Beamte, die Lebensmöglichkeiten in ihm entdecken und sie, jeder in seinem Kreise und nach seiner Fähigkeit, zu Lebenswirklichkeiten machen. Der Künstler entnimmt der Natur den Stoff, aus dem er sein Werk formt; wir nehmen das Kunstwerk als die Form, nach der wir unser Leben prägen. Nicht das heisst den Künstler verstehen, dass man sein Werk um seine Suggestion anbettelt und darauf starrt, bis man in Hypnose verfällt und sich nun bereitwillig eine Kuhmagd als eine Diana uud einen Flederwisch als einen Baum aufschwatzen lässt. Das wahre Verständnis erweisen wir ihm vielmehr, wenn wir sein Leben mit unserem Leben empfangen, wenn wir mit allem Ernste, aller Redlichkeit und allen Erfahrungen, die uns ein tätiges Leben geschenkt hat, danach forschen, worin uns sein Werk an Grösse, an Freiheit, an Reichtum überlegen ist und uns auf neue Wege weist. Dann werden wir dem Künstler hierin freudig als Führer folgen, und auch wir werden ihn wahrhaft fördern können, indem wir wiederum ihm erkennbar machen, worin er hinter der Kraft, dem Gehalte, der Leistung des Lebens zurückbleibt, indem wir ihm als Gegengabe für sein Geschenk den Schatz unserer eigenen Kenntnisse und Erfahrungen zugänglich machen.“

Dr. Albert Ehrenstein

Karl Scheffler, Berlin:

In Zeiten künstlerischer Kultur hat es eine Berufskritik nie gegeben. Das ganze Volk war dann Kritiker; das Unterscheidungsvermögen, das im Umgang mit Kunstwerken erforderlich ist, war allgemein. In Epochen nur, wo die Empfindungskraft verkümmert ist und die Sinne abgestumpft sind, ruft man nach „Führern", „Interpreten", und „Erziehern".

Unsere Musikkritik ist kaum literarisch, ist im wesentlichen nur Berichterstattung, weil wir immer noch keine Musikkultur haben. Auf der anderen Seite hat das entartete Theater eine ungeheure Schar von Besserwissern erzeugt; und über bildende Kunst wird nur darum so viel geschrieben, weil es eine moderne Malerei, Skulptur und Architektur in Deutschland kaum gibt.

Der beste Kritiker unserer Tage kann nie etwas anderes sein als ein Typus des normalen Menschen. Wie er die Kunst liebt, sollen alle sie lieben, wie er sich Sinne und Gefühl erzieht, sollen es alle tun, und wie er von der Kunst auf die Welt, von der Welt auf die Kunst schliesst und dadurch immer wieder das Fundamentale gewinnt: Lebensgefühl, so sollen alle bemüht sein, das Wirkliche zu erhöhen und das Erhöhte zu verwirklichen. Aber man ermesse an der Seltenheit dieser Normalität, wie es um unsere Zeit bestellt ist!

Beschäftigung mit Kunst soll harmonisch machen; sie tut heute das Gegenteil. Wer eine Kunst in ihren Wechselwirkungen mit dem Leben ganz erkennt, sie durch Liebe verstehen lernt, hat ohne weiteres ein gesundes Verhältnis zu jeder Kunst und zu allem Leben. Der Literaturkritiker, der fremd vor Werken der Musik und Malerei steht, kann ein fruchtbares Urteil über Poesie nicht haben; ein zünftiger Beurteiler der Malerei, der das Wesen der Poesie nicht begreift, vermag seine Stellung nur zur Hälfte auszufüllen. Die Kunst ist dem Geist entweder ein Ganzes oder sie ist gar nicht. Nun betrachte man von diesem Standpunkt unsere Spezialisten. Tote Seelen!

Eine deutsche Kunstkritik? Wir stehen kaum am Anfang. Wir haben sesshafte Gelehrte, nachempfindsame Dichter und meinungslose Reporter. Es lebt verstreut in Deutschland ein halbes Hundert Menschen — jeder Leser rechnet sich natürlich dazu! — die man als normal im höheren Sinne bezeichnen kann. Davon schreiben einige auch hin und wieder Kritiken. Das ist die Qualität. Was bleibt, ist die ungeheure Quantität, mit allen Fehlern und Lastern der Quantität.

Das Ziel einer intelligenten Sehnsucht ist ein Volk von Kritikern. Um es heranzubilden, beginne jeder bei sich selbst. Der Anfang aller Kritik ist die Selbstkritik.

Karl Scheffler.

Theaterdirektor Hans Gelling, Essen:

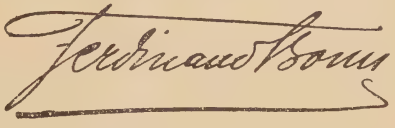
Bezugnehmend auf den mir zugegangenen Prospekt Ihrer Zeitschrift „Kritik der Kritik" beglückwünsche ich Sie zu diesem Unternehmen, dessen Absicht und Zweck ich für sehr zeitgemäss halte.

Was die von Ihnen aufgeworfenen Enquête-Fragen betrifft, so möchte ich dazu in kurzem folgendes bemerken:

1. Die Kritik von heute bedarf entschieden einer Reform. Und zwar hauptsächlich hinsichtlich des prinzipiellen Standpunktes der Kritik zur Kunst und zu den Schaffenden. Das Reformwerk müsste daher — um alles persönlich und menschlich Kleine auszuschalten — lediglich bei der Festlegung der allgemeinen Prinzipien aller Kritik beginnen. Damit wäre aber zugleich das Fundament zu einer „modernen" Ästhetik zu legen.
2. Die Zustände, welche die „Nachtkritik" zeitigt, sind nicht bloss verderblich, sondern der Kunst durchaus unwürdig. Man sollte eine Emanation des Ewigen im Menschen nicht vom Standpunkt des Reporters eines Tagesereignisses anzusehen sich gewöhnen.
3. Ist eigentlich schon mit Frage 2 zugleich beantwortet. Zu bemerken wäre noch, dass ein Hauptmangel der heutigen Kritik auch darin liegt, dass der Mehrzahl der heutigen „Kritiker", besonders in der Provinz, ganz entschieden die nötige Bildungsbasis und ethische Grösse für ihren verantwortungsvollen Beruf, zu dem sie sich drängen, fehlt. Dazu kommt noch, dass diese Art Kritiker zum grossen Teil zu sehr materiell von ihren Verlegern abhängig sind, welch letztere eher alle anderen, aber nur keine ideellen Interessen zu verfolgen pflegen.

Ferdinand Bonn, Berlin:

Ich habe mich in den 20 Jahren meiner Bühnenlaufbahn niemals um die Kritik gekümmert und werde es jetzt, wo ich die Macht habe, meine Ideen zu verwirklichen, noch viel weniger tun. Ohne im geringsten mir herauszunehmen, Ihre Bestrebungen zu kritisieren, bitte ich Sie freundlich, mich, der ich gern meine eigenen Wege gehe, aus der illustren Schar derer, die sich Ihrem Unternehmen anschliessen, weglassen zu wollen.



(Unsere Umfrage wird fortgesetzt.)

SELBST- UND GEGENKRITIK

Die Bilanz der Moderne.

II.

Nur noch wenige Worte einer Art von Selbstkritik, die aber ohne eine kurze Angabe über den kunstpolitischen Zweck meines Buches nicht gut möglich scheint. Und es wird nicht meine Schuld sein, wenn diese Zweckbestimmung zunächst doch wieder auf Angriff und Verteidigung hinausläuft.

Die Moderne, so formulierte ich, erstrebt eine vollkommene Einverleibung der analytischen, differenzierten Erkenntnis in eine geahnte Kultursynthese: Exaktheit und Enthusiasmus aufgelöst und in einer höheren Einheit aufbewahrt. Aber wie schwer es zu Anfang wurde, diese Verschmelzung zu erreichen, habe ich in meinem Buch geschildert. Ich kann weder Zola (lies: demokratisierter Viktor Hugo, naturalisierter Balzac) noch Wagner — es lässt sich zwischen beiden eine Parallele ziehen — als moderne Künstler anerkennen, wohl aber als Väter der Moderne. Sie haben in Einzelteilen analytisch-synthetische Elemente ineinander verschlungen, wie wenige, während in der Grundkonzeption beide Seiten weit auseinanderfielen und nur durch einen Gewalt- und Willensakt äusserlich aneinander angelötet wurden. Die Moderne begann mit einer Befreiung von Wagner, in der Weltanschauung durch Nietzsche und in der Produktion durch das naturalistische Drama, das das mythologisierende Gesamtkunstwerk verdrängte. Natürlich bin ich mir des gewaltigen Talentunterschiedes etwa zwischen einem Hauptmann und Wagner voll bewusst, und ich habe niemals das naturalistische Drama für das letzte Wort der Moderne gehalten. Wahr aber bleibt, dass das zukunftsreiche und fortzeugende Prinzip nicht bei Wagner zu finden ist, sondern bei Hauptmann. Und es gilt nicht, von dem Prinzip abzufallen, sondern es aus seiner naturalistischen Enge zu erlösen und allseitig zu entfalten, bis es seinen ganzen Reichtum offenbart hat. Das schien die Neuromantik, das schien vor allem Hofmannsthal ursprünglich in Wahrheit zu wollen. Die „Ballade des äusseren Lebens“, das „Märchen“ und der „Brief“ und der „Abenteurer und die Sängerin“, sogar der „Tor und der Tod“: — diese kleinen Meisterwerke schienen eine ganz neue Art von Kunstgattung darzustellen, die zwischen Klassizität und Neu-Romantik in der Mitte stand, jeden-

falls eine ganz wundervolle analytisch-synthetische Darstellung innerer Vorgänge von geistig-seelischer Art. Damals habe ich Hofmannsthal geliebt, und daraus schöpfe ich ein Recht, ihm nie zu verzeihen, dass er „Elektra“ und das „Gerettete Venedig“ geschrieben hat. Denn da ist er zu Wagner abgefallen, da hat er die Moderne, wenn nicht verraten, doch mutwillig preisgegeben und hat seine Pflicht, sein grosses Talent dem Dienst einer Kultur der Zukunft zur Verfügung zu stellen, ganz und gar verabsäumt. Grösseres und Besseres hat er darum nicht geboten, sondern er ist eben ein Epigone von Wagner, auch von Kleist und Hebbel geworden und Epigonen, selbst geniale, können wir nicht brauchen in einer Zeit, die nach neuen Zielen sucht. Soll ich beweisen, was ich sage? Ist es so schwer zu sehen, dass im Geretteten Venedig die Verschwörung, dieses politisch-analytische Element, nicht etwa durchdrungen, künstlerisch überwältigt und mit dem Farbenzauber der einzigen Stadt verschmolzen ist, sondern dass sie einfach nur Schanden halber mit übernommen wurde, um einen Vorwand zu haben für eine rauschende Farben-, Kurtisanen- und Schönredner-Orgie und ähnlich geartete Symbolik? Hofmannsthal wäre nicht, der er ist, wenn ihm nicht trotz alledem entzückende Einzelheiten, Atome, gelungen wären — aber wie gleichgültig, wie grenzenlos gleichgültig ist es, ob ihm so etwas gelingt! Aber das Ganze ist verpfuscht wie auch in der Elektra, die ebenfalls den alten starren ethischen Grundgedanken bei Sophokles ganz so starr, ohne innere Durchdringung, beibehält und dann an ihm eine physiologische Farbenorgie aufhängt, wie ein üppiges Prunkkleid an einen verrosteten Nagel. Überall Rückfall ins Wagner- und auch ins Kleist- und Hebbeltum, und den möchte ich sehen, der dabei behaupten wollte, dass Hofmannsthal in diesen Stücken diesen seinen Ahnen auch nur entfernt gleichkäme. Er war einmal ein Moderner, aber er ist es nicht mehr; und dasselbe gilt noch von mancher anderen Erscheinung, zum Beispiel von der „Neuen Rundschau“, die gerade dem letzten Hofmannsthal Weihrauch streut und dem Dichter der „Monna Vanna“ oder der „Franzeska von Rimini“. Nein, von Modernität keine Spur, Wagnerepigonentum das alles. Und die Jugend von heute jauchzt, soweit sie „modern“ ist, diesen Erscheinungen zu, woraus folgt, dass zwischen mir und meinem Buch und der Jugend von heute Frieden nicht sein kann. Gram macht es mir nicht, sondern es ist ein gutes Zeichen. Man muss mit der Jugend Fühlung halten, um nicht zu vertrocknen; aber man muss von ihr nicht Hilfe hoffen, wo es gilt, zu Ende zu denken und zu fühlen. Die Jugend ist im Wesenskern immer reaktionär gesinnt, auch wo sie sich noch so revolutionär und absurd gebärdet. Wo die Väter sagen: schwarz muss es sein, da widerbrüllt der Chor der „revolutionären“ Herren Söhne: nein, weiss ist die Parole. Und am Schluss, nach einer frisch-fröhlichen Rauferei, begrüssen die Stürmer und Dränger mit lautem Applaus irgend einen Herrn in einem graumelierten Anzug. Es war verständlich, dass am Eingang der Moderne Wagner stand und das Buch „Rembrandt als Erzieher“, aber es wäre absurd, wenn Wagnerepigonen ihr letztes künstlerisches Wort wären und Chamberlains „Grundlagen“ und Weiningers „Geschlecht und Charakter“ ihr letztes philosophisches Wort. Dagegen zu protestieren bis aufs Messer war mir Pflicht und Bedürfnis; und nicht nur der trostlosen Sippe des „Kunstwart“, sondern auch jenen Graumelierten zum Trutz habe ich die „Bilanz der Moderne“ geschrieben.

Allerdings führt eine solche starke Gegensätzlichkeit mitunter ein wenig zu weit, hin und wieder mag man wohl auch über das Ziel schiessen. Ich kann nach reiflicher Prüfung nur in einem einzigen Fall einen solchen Fehler zugestehen: ich habe Stefan George nicht gerecht gesehen. Das kam daher, weil die Gebrüder Zwiemann ein Buch über ihn geschrieben hatten, und weil es unter den Graumelierten sehr bald Mode wurde, in ihm die Synthese, die Erfüllung und das letzte Wort der Moderne zu erkennen und herauszuhören. Das halte ich auch heute noch für erstaunlichen Überschwang, und ich muss sogar dabei bleiben, dass meiner übertriebenen Kritik doch wohl kein falscher Instinkt zugrunde lag. Allerdings hätte ich gerade von meinem Standpunkt nicht übersehen dürfen, dass in dieser Lyrik denn doch eine erstaunliche Synthese erreicht war: eine Verschmelzung jener beiden Elemente der Moderne in einem rythmisch-analytischen Vers von sehr strenger aufbauender Architektur. Mitunter, wenn auch nicht zu häufig, ist Gewaltsamkeit dabei, die ich früher kritisierte, während ich mich jetzt nachträglich des Wortes von Hebbel erinnere: das Ringen nach Ausdruck ist auch ein Ausdruck. Und wie wäre einer Sprache, wie der deutschen, ohne dieses unablässige Kämpfen eine solche reiche Analytik des Rhythmischen abzugewinnen gewesen? Vor allem aber das Wichtigste für mich: es steht hinter diesem doch auch die Natur des Dichters, eine sehr spröde und asketisch herbe Natur, der die starre Kunstform aus einem hart zusammengefassten Gemüt von priesterlicher Strenge kommt, auch wo er nur wie ein Artist und überreifer Dekadent aufzutreten scheint. Dadurch aber ist es gekommen, dass er fast niemals dem Wagner-Epigonentum verfallen konnte und das Barock nur streifte, während Hofmannsthal, der leichtfüssige, sehr bald den kleinen Fond von feinerer metaphysischer Tragik, der ihm zur Verfügung stand, aufgebraucht hatte und sich zusammen mit d'Annunzio auf einen eben so hurtigen wie hoffnungslosen Wettlauf mit Wagner einliess. Die Reinheit von Stefan George hat auch sein Künstlertum vertieft; ohne Frage ist er ein hervorragender Lyriker und ganz gewiss einer der grössten lyrischen Künstler, die Deutschland bisher besass. Aber in seiner Lyrik ist symbolisches Relief, nicht symbolische Körperlichkeit, und ich glaube nicht, dass das Neue und Kulturschöpferische bei ihm früher Schule machen kann, als bis die besondere persönliche Synthese, die er ihm gab, überwunden ist. Dazu ist er im ganzen doch auch viel zu sehr letzter Erbe. Doch gleichviel, ich hatte ihn in meinem Buch zu scharf nur von einer Seite gesehen, ihn zu entschieden mit allerlei Zwiemännern verwechselt.

Der zweite Punkt meiner Selbstkritik dürfte auf den ersten Blick gegen den Organismus des Buches selbst zu zielen scheinen. Aber in Wirklichkeit betrifft er nur ein paar Farbentöne des Hintergrundes und nicht das Gemälde. Paul Ernst in einer sonst anerkennenden Kritik hat doch die, wie er es nennt, rein Marxistische Auffassungsweise beanstandet und bekämpft. Allerdings will mir seine Behauptung, dass der vierte Stand der Politik und dem öffentlichen Leben unserer Tage keinen vernünftigen Sinn geben könnte, schlechterdings nicht einleuchten. Gewiss, Arbeiter muss es geben; ebenso, und nicht anders, wie die Mehrzahl der Bürgersleute auch in Westeuropa ruhig ihrem Beruf nachgeht und die Leitung der Politik einer besonderen Menschenart überlässt. Dennoch aber hat das Bürgertum sein Denken und

Fühlen dem gesamten Staats- und Gesellschaftsorganismus mitzuteilen vermocht, und wenn Ähnliches den Arbeitern misslingen sollte, so würde es schwerlich gerade daran liegen, dass es Arbeiter doch geben muss. Der Sinn aber, den die Arbeiterbewegung zur Geltung zu bringen sucht, ist der soziale Sinn, der Bindungen von nicht nur materieller, sondern auch idealer Art erstrebt, die aber nicht auf Willkür und Metaphysik beruhen sollen, sondern auf allgemeinen Gesetzen der Menschennatur. Da aber jede Kultur uud Kunst, besonders wo das Monumentale als Endziel leuchtet, neben der Freiheit auch der organischen Bindung bedarf, so ist es klar, dass die Moderne die sozialen Strömungen, ohne sie zu überschätzen, im Auge behalten muss. Ebenso ist es nicht ohne Bedeutsamkeit, dass die Arbeiterbewegung in einer bedeutenden Weise auf einem engen Raum jene Synthese erzielt hat, die immer noch das Problem der Moderne bleibt: zwischen wissenschaftlicher Exaktheit und aufbauender Politik. Nur hätte ich wohl schärfer betonen müssen, dass der Sozialismus doch hauptsächlich deshalb so viel erreicht hat, weil er sich streng nur auf das Gebiet des Klassenkampfes beschränkt und darauf verzichtet hat, sich mit dem Allgemeinen und der Kultur systematisch auseinanderzusetzen. Revisionsbestrebungen dieser Art sind ja in neuerer Zeit ganz leise da und dort hervorgetreten, aber man kann nicht wissen, was aus diesen Anfängen werden mag. So wird in absehbarer Zeit zwischen der Moderne und dem Sozialismus nur eine mehr indirekte Wechselwirkung möglich sein. Diejenige Bewegung wird dann schliesslich auf die andere einwirken, der es zuerst gelingt, eine umfassende synthetische Form zu finden. Es braucht nicht unbedingt unmöglich zu sein, dass es der Moderne zuerst gelingt.

Berlin. Samuel Lublinski.

Die vierte Wand.

Wenngleich ich, von einem oder zwei Fällen in meiner literarischen Frühzeit abgesehen, der Versuchung stets widerstanden habe, mich mit einem meiner Kritiker wegen einer böswilligen oder irrtümlichen Rezension meiner Schriften brieflich oder in der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen, und im allgemeinen bekennen muss, dass ich von der Kritik meist gefördert worden bin, so glaube ich doch, in diesem Blatte einmal eine Ausnahme machen zu dürfen, da sich mir Gelegenheit bietet, an einen Einzelfall anknüpfend, eine prinzipielle wichtige Frage zu erörtern. — In einer der angesehensten norddeutschen Zeitungen hat ein in jüngster Zeit viel genannter Kritiker — Namen tun in diesem Falle nichts zur Sache — in einer Besprechung moderner dramaturgischer Essaybücher auch meine Sammlung „Die vierte Wand“ ziemlich eingehend berücksichtigt und zwar in durchaus achtungsvollem Ton und meine spezielle Eigenart der Rezension erkennend und anerkennend; aber doch gibt er durch einen einzigen Satz ein völlig schiefes Bild von meinem Buche und verändert mit einem Federstrich den ganzen Charakter der Sammlung, der Betreffende schreibt nämlich: „Da der Verfasser gegen sich selbst die Gewissenhaftigkeit besass, von seinen einmal erschienenen Rezensionen nicht ein einziges bedrucktes Blättchen zu verlieren, fehlen auch die Eintagserscheinungen nicht, und was Herr Stümcke über einen Schwank von Blumenthal oder ein

verunglücktes Stück des frühverstorbenen Belgiers Rodenbach zu sagen hatte, bleibt der Nachwelt, sofern sie sein Buch erwirbt, unverloren.“ Nun steht in meinem Vorwort ausdrücklich zu lesen, dass es sich lediglich um eine Auslese handle. Hätte ich, wie mein Rezensent meint, „nicht ein einziges bedrucktes Blättchen verlieren wollen“, so würde die Sammlung meiner auf Theater und Drama bezüglichen Essays und Studien etwa zehn Bände im Format und Umfang der „vierten Wand“ ergeben haben, ein Gedanke, vor dem schon lediglich im Hinblick auf das Korrekturlesen mir selber graut. Die Auswahl unter diesem in zehn Jahren gesammelten Material erfolgte, wie ich im Vorwort ausdrücklich bemerke: „unter dem doppelten Gesichtspunkt, einmal nur Artikel aufzunehmen, die mir unverändert oder in entsprechender Redaktion den Abdruck in solchem Zusammenhange heute noch zu verdienen dünkten, zum andern eine kritische Würdigung derjenigen deutschen und ausländischen dramatischen Neuerscheinungen und ‚Ausgrabungen‘ während des genannten Zeitraums zu geben, die durch ihren dichterischen Wert oder ihre Eigenschaft als typische Saisonerfolge Interesse und Bedeutung für Künstler und Publikum gewonnen haben und mir in ihrem Genre oder für ihre Verfasser charakteristisch erscheinen und von der Bühne aus mir bekannt geworden sind“. Da in letzter Zeit eine ganze Reihe dramaturgischer Sammelbände ans Licht getreten sind, darunter solche, deren Verfasser in der Tat lediglich mit Schere und Kleistertopf gearbeitet und es nicht der Mühe für wert gehalten haben, auch nur die unbedeutendste Reprise irgend eines Lustspiels, der sie auf dem Kritikerfauteuil beigewohnt haben, von der Berücksichtigung in ihrem Sammelbande auszuschliessen, so ist über die Berechtigung dieser Sammelpublikationen neuerdings wieder sehr häufig gestritten worden. Als Herausgeber eines dramaturgischen Essaybandes brauche ich mich nicht theoretisch darüber zu verbreiten, dass ich die Publikation einer Auslese für erlaubt und für nützlich halte. Bei der Vergänglichkeit und schier unübersehbaren Fülle der Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur werden derartige Sammelbände für spätere Generationen die zuverlässigste und zugänglichste Quelle der Information über die Theaterleistungen der Vergangenheit bilden, ganz abgesehen davon, dass sie, von dem literarisch-ästhetischen Wert einmal ganz abgesehen, dem Orientierungsbedürfnis weiterer Kreise in rein pragmatischer Hinsicht schon heute entgegenkommen. Ich bin aber durchaus der Ansicht, dass der Rezensent, der sich zur Sammlung seiner Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge in Buchform entschliesst, aus Gründen der Selbstkritik und aus Rücksicht auf die Überfülle des Lesestoffs, die den Kulturmenschen, speziell den Literaten und Literaturfreund heute bedrängt, die Pflicht hat, eine sorgliche Auslese zu treffen. Natürlich wird diese stets eine subjektive bleiben und mancher das dem Orkus der Vergessenheit anheim fallen lassen, was ein anderer mit Bedauern vermisst; ebenso wird dieser oder jener, dies oder das überflüssig und nicht des nochmaligen Abdrucks für wert befinden. Das gilt speziell für die Schauspieler-Kritik. Auch einige meiner wohlwollendsten Rezensenten haben bedauert, dass ich den Umfang meines Bandes durch Kürzungen oder Streichungen der den schauspielerischen Leistungen geltenden Partien nicht gemindert habe, andere wiederum haben noch ausgedehntere Analysen gewünscht, je nachdem der Kritiker vom Standpunkte der Literatur oder vom

Standpunkte des Theaters urteilt. Auf jeden Fall hat der Rezensent eines dramaturgischen Essaybandes die Pflicht, sorgfältig festzustellen und bekannt zu geben, ob der Autor eine Auslese oder einen wenig oder gar nicht retouchierten Totalabdruck seiner Kritiken dem Publikum vorlegt, da die landläufige Meinung einem Werke der ersten Art weit mehr Vertrauen und Interesse entgegenbringt und eine diesbezügliche bewusste oder fahrlässig falsche Angabe des Kritikers unter Umständen eine schwere wirtschaftliche Schädigung des Verlegers und Autors des Essaybuches bedeutet. Mit der Entschuldigung, es habe sich um eine typische Wendung, einen stilistischen Aufputz gehandelt, ist da nichts gut gemacht. Jene Art von Kritik, bei der es dem Kritiker lediglich darum zu tun ist, sein eigenes Licht leuchten zu lassen und um jeden Preis die Leser oder gar die Lacher auf seiner Seite zu haben, und die einem Bonmot zuliebe oft ein ganzes Buch und einen ganzen Menschen opfert, gehört zu den verderblichsten Krebsschäden unseres ganzen Literaturlebens. Heinrich Stümcke, Berlin.

Götz Krafft.

Die Geschichte einer Jugend.*)

Dem Wunsch dieser Zeitschrift, einen Artikel zu schreiben, in dem ich mich darüber äussern soll, wie sich die Kritik der massgebenden Presse meinem Romane „Götz Krafft“ gegenüber verhalten hat, komme ich um so lieber nach, als mir die öffentliche Klarstellung dieses Falles, der glücklicherweise nicht als typisch, sondern als einzigartig in seiner ganzen Wesenheit bezeichnet werden muss, notwendig erscheint, um die in den Köpfen gewiss auch ehrlicher Gegner herbeigeführte Verwirrung zu beseitigen. Seit vielen Jahren des Kampfes um die eigene Lebensanschauung befasste ich mich mit dem Plane, die Erfahrungen der eigenen Jugend im Gewande eines grossen Zeitgemäldes in Romanform zu künstlerischer Gestaltung zu bringen, um dem Leser in dieser von mir gewollten Geschichte einer Jugend zu zeigen, wie der von Haus aus ideal veranlagte „reine Tor“ an den Schroffen und Kanten des Lebens ein gut Teil seines stürmenden Jugendidealismus verlieren und in der harten Schule des rein materialistischen Zeitalters, im Kampfe um die praktischen Grundsätze einer unerbittlichen Umgebung zu weiser Mässigung erzogen werden muss. In der Anlage meiner Arbeit lag es von vornherein begründet, dass sie in vier grosse Abschnitte zerfallen musste; sie sollte den stürmenden Idealisten im ersten Jugendüberschwange zeigen, sie hatte den irre gemachten Zweifler, den vom Strome der Welt hin- und hergeworfenen, vorzuführen, der dann im engen Kreise lernte, sich den Forderungen des praktischen Lebens zu beugen, um endlich für sich allein im eigenen Innern eine gefestigte Weltanschauung als des Lebens Krone zu gewinnen. An der Hand eigener Jugenderlebnisse, denn nur diese kennt man gut genug, um folgerichtige Schlüsse auf den eigenen Entwicklungsgang ziehen zu können, auf dem Hintergrunde der Heimat, auf dem der leuchtenden Sonnenstadt Lausanne, diesem Dorado der

*) Verlag von Richard Bong, Berlin. Band I—III. 1904/1905.

Jugend, auf dem der norddeutschen und süddeutschen Metropole und endlich dem einer kleinen mitteldeutschen Universitätsstadt war das Ganze aus künstlerischer Wahl, durch des Lebens glücklichen Zufall gestützt, geplant und wurde von mir nach diesem Plane ohne kleinliche Rücksichtnahme ausgeführt. Nach dem Gesagten wäre nun zu erwarten gewesen, dass sich eine gerechte und verständnisvolle Kritik auf den Standpunkt des Abwartens gestellt und ausgesprochen hätte, ein abschliessendes Urteil über das Ganze sei eben nur nach Erscheinen des Ganzen möglich, was ja auch einzelne, soweit ich sehen kann, wirklich getan haben. Auf Veranlassung der Verlagsbuchhandlung, die in dieser Hinsicht nur von ihrem guten Rechte Gebrauch machte, wurde nun vor Erscheinen des ersten Bandes eine grössere Anzahl von Exemplaren an bekannte Schriftsteller, Pädagogen, Professoren u. a. verschickt und diese gebeten, ein freimütiges Urteil über das ihnen zugegangene Buch abzugeben. Diese Urteile lauteten einstimmig so überraschend günstig, ja enthusiastisch, sie waren so eingehend und frei von allen konventionellen Phrasen, dass der Verlag sich berechtigt glauben durfte, eine ganz kleine Auswahl dieser Äussèrrungen dem Buche als Empfehlung mit auf den Weg geben zu dürfen, ein Verfahren, das übrigens seit Jahren schon von vielen Verlegern zur Einführung eines neuen Namens in die Wege geleitet worden ist. Da geschah am 15. April 1904 etwas ganz Unvorhergesehenes. Das IV. Morgenblatt der „Frankfurter Zeitung“ brachte an diesem Tage ein 8 Spalten langes Feuilleton aus der Feder Kurt Arams (Pseudonym des früheren Theologen Hans Fischer, jetzigen Korrespondenten der Frankfurter Zeitung in München), in dem der erste Band des Götz Krafft als ein „Schlüsselroman“ bezeichnet und zugleich als ein literarisch unmögliches Machwerk hingestellt wurde. Nachdem ich diesen Aufsatz gelesen, wandte ich, der ich früher selbst Mitarbeiter der „Frankfurter Zeitung“ und dann ein Jahr lang deren Korrespondent in Holland gewesen war, mich direkt an den verantwortlichen Feuilletonredakteur, Herrn Dr. F. Mamroth, und erklärte ihm, dass er offenbar einer Intrigue zum Opfer gefallen sei, da er den Zusammenhang dieser Kritik in seinem Blatte mit persönlichen Beziehungen des Kritikers und dessen Auftraggebers unmöglich kennen könne. Dieser das kritische Verfahren der Frankfurter Zeitung aufs schwerste kompromittierende Brief ist bis zum heutigen Tage unbeantwortet geblieben. Der Zusammenhang, den ich in diesem Briefe meinte, ist aber der folgende: Seit dem Herbst 1903 bekleidet einer meiner Jugendgenossen, Herr Dr. Ernst Teichmann, einen kleinen Posten an der Frankfurter Zeitung und zwar gerade den Posten desjenigen, der die zur Besprechung eingehenden Bücher zu registrieren und dem Rezensenten vorzulegen hat. Er persönlich fühlte sich in der Person des Paul Bachold, des Jugendgenossen des Götz Krafft getroffen, und er liess das Buch an Herrn Kurt Aram in München senden, den einst ein unliebsamer Jugendvorgang, der in dieser Geschichte einer Jugend leise gestreift wird, von dem Frankfurter Gymnasium vertrieb. Aus erster und durchaus einwandsfreier Quelle weiss ich zudem, dass sich Herr Dr. Teichmann dahin äusserte, dass das Buch ‚in sicheren Händen‘ zur Besprechung sei. Auf diesem Wege, durch die Manipulation zweier Herren, die sich, einerlei ob mit Recht oder Unrecht, persönlich verletzt fühlten, erfolgte die „literarische“, mit Indiskretionen und falschen persönlichen Angaben über meine Privatverhältnisse gespickte Kritik der Frankfurter Zeitung, deren Inhalt alsbald

von einem Teile der reichshauptstädtischen und in- und ausländischen Presse ohne jede Prüfung des Sachverhaltes aufgegriffen wurde. Gegenüber den glänzenden Besprechungen anderer Blätter und den Gutachten erster Autoren versuchte sich Kurt Aram zweimal in der Frankfurter Zeitung zu rechtfertigen, unterstützt durch einen Brief der Frau Clara Viebig-Cohn, der einzigen, die ihr enthusiastisches Urteil über Götz Krafft nachträglich zurückgezogen und in einem Briefe an die Frankfurter Zeitung selbst als nichtssagende Redensart charakterisiert hat. Der in dem Verlagsgeschäfte ihres Mannes angestellte Dr. Josef Ettlinger musste alsdann noch in der National-Zeitung in einem geharnischten Feuilleton gegen Götz Krafft zu Felde ziehen und in dem von ihm herausgegebenen „Literarischen Echo" die „Machenschaften" meines Verlages, die er aber gar nicht kannte, auf Grund der Vermutungen der Frankfurter Zeitung klar legen. Aber mit der Frankfurter Zeitung allein gab sich Herr Dr. Ernst Teichmann nicht zufrieden. Der einstmalige Theologe und Hilfsredakteur an der „Christlichen Welt" wandte sich an seine früheren Fachgenossen und fand bei diesen für seine „Enthüllungen" williges Gehör. Der evangelisch-lutherische Pfarrer Battenberg in Frankfurt am Main gab sich dazu her, die ihm von Herrn Dr. Teichmann gemachten Enthüllungen in seinem Kirchenblättchen „Die Gemeinde" kritiklos weiter zu kolportieren und eine im ganzen sachliche Besprechung des Buches in der „Christlichen Welt" durch persönliche, zum grössten Teile auch noch falsche „Enthüllungen" über den Verfasser zu glossieren. Der Verlag der „Gemeinde" bot die betreffende Nummer allen Interessenten als Sensation an, und der „literarische Redakteur" der Frankfurter Zeitung trug Sorge, dass jeder, der sich über Götz Krafft geäussert hatte, entweder diesen Artikel oder den der Christlichen Welt oder den der Frankfurter Zeitung zu Gesicht bekam. Eine bekannte Schriftstellerin in Bremen richtete aus diesem Grunde an mich einen empörten Brief, indem sie mich fragte, wie denn der Herr dazu komme, ihr derartige Pamphlete ins Haus zu schicken. Ich erwähne das nur, um zu beweisen, dass eine gegen Götz Krafft Propaganda machende Sendung tatsächlich von dieser Frankfurter Stelle aus erfolgt ist. Und nun geschah das für einzelne unserer kritischen Autoritäten am aller charakteristischsten. Angesehene Fachblätter, wie die „Freistatt" in München und die „Gegenwart" in Berlin, widerriefen ihre eigene Kritik, die erstere, indem sie ihrem Mitarbeiter das bei ihm bestellte Manuskript zurückgab mit dem Bemerken, jetzt eine günstige Besprechung nicht bringen zu können — den Brief habe ich selbst in Händen gehabt — die letztere, indem sie ihrer ersten glänzenden Besprechung über denselben ersten Band eine abfällige aus anderer Feder folgen liess. Das gleiche Verfahren beobachteten eine Reihe angesehener Zeitungen wie der „Hann. Courier", die „Weser-Zeitung", die „Danziger Zeitung" u. a. Ein objektives ruhig abwägendes Urteil schien durch die von der Frankfurter Zeitung aus den oben dargelegten persönlichen Motiven herbeigeführte Verwirrung der kritischen Köpfe nicht mehr möglich.

Ich lasse alle diejenigen beiseite, die die von Herrn Dr. Ernst Teichmann herstammenden Enthüllungen über meine Person und meine Privatverhältnisse einfach weitergegeben haben, und erwähne nur noch, dass Herr Dr. F. Mamroth bei Erscheinen des zweiten Bandes selbst zur Feder griff, um acht der ersten Literarhistoriker Deutschlands wegen deren günstiger Meinung über Götz Krafft die Leviten zu lesen und an deren Stil den Beweis

zu erbringen, dass wir eigentlich rechte Ignoranten auf den Lehrstühlen unserer grossen Universitäten (wie Leipzig, München u. s. w.) haben. Und das alles, weil sich ein unbekannter und umgesattelter Theologe, der heute auf Ernst Haeckel schwört und die bei der Frankfurter Zeitung einlaufenden Rezensionsexemplare zu registrieren hat, durch die Figur des 19jährigen Studenten Paul Bachold in meinem Romane verletzt glaubte und deshalb nach seinen eigenen Worten das Buch zur Besprechung in „sichere Hände gab". Die oben angeführten Tatsachen mögen genügen. Sie werden wohl als wertvoller Beweis für die Behauptung gelten, dass, was die künstlerische Kritik der massgebenden Presse angeht, doch etwas faul ist im Staate Dänemark. Dass der Verlag aber für mein Buch Reklame gemacht hat, werde weder ich noch sonst ein vernünftiger Mensch leugnen, und dass das bei unserem heutigen Geschäftsleben nicht nur sein gutes Recht, sondern seine Pflicht war, wird jeder zugeben, der der Meinung ist, dass die Bücher dazu geschrieben werden, um vom Volke gelesen zu werden, und dass ein ungelesen zur Seite gelegtes Buch — mag es nun gut oder schlecht sein — seinen Zweck vollkommen verfehlt hat.

Berlin. Dr. Edward Stilgebauer.

Anm. der Red. Unserem Prinzipe folgend, Meinung und Gegenmeinung zu hören, haben wir je einen Korrekturabzug an die von Herrn Stilgebauer Angegriffenen gesandt. Bis jetzt haben Dr. Josef Ettlinger, Clara Viebig und Pfarrer Battenberg geantwortet; wir werden ihre Zuschriften in Heft 3 veröffentlichen.

□ □

„Das Kolosseum."

Geschichte einer Theatergründung.*)

„Das Theater ist des lieben Herrgotts Misthaufen."
(Heinrich Laube.)

Ich hatte viel, ach allzuviel gelesen,
Besonders über die vertrackte Politik,
Und um von all dem Blödsinn zu genesen,
Warf ich mich auf Theater und auf Kunstkritik.
Dort müsste, meinte ich, noch reine Luft weh'n!
Dort gäb's gewiss noch ideales Streben!
Da müsst' am hellen Himmel blauer Duft steh'n
Von Wahrem, Schönen müsst' das Herz erbeben . . .
Seht selbst, was ich gefunden: Blöden Schwindel!
Nebst plumper Eitelkeit die wüsteste Reklame!
In jedem Kunstprogramm ein ganzes Lügenbündel,
Mit Phrasen aufgeschminkt selbst das Infame . . .
Und mich ergriff berserkerhafter Zorn —
Nicht gegen einen — heilig ist mir die Person!—
Doch meines Ingrimms heisser Sprudelborn
Traf schäumend eure ganze Kunstinstitution!
Wer zürnen kann, ist, mein' ich, Optimist —:
Vielleicht erblüht's dereinst aus dem Theatermist!

Breslau. Pietro Aretino d. J.

*) Eine metrisiche Masslosigkeit von Pietro Aretino d. J. Zeichnungen von H. Abeking. Breslau 1905. Bial, Freund & Co. (Inh. A. Blumenreich.)

□ □

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt.
Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

In der ersten Nummer der Kritik der Kritik schreibt der Komponist Hans Hermann: „Es ist mir geraten worden, Werke im Verlage Dreililien erscheinen zu lassen. Warum? Man hat herausgefunden, dass Max Marschalk Autoren, die mit diesem Verlag arbeiten, meistens lobt . . ."

Zu dieser Unterstellung, die gebührend zu charakterisieren ich dem Leser überlassen will, habe ich zu bemerken, dass ich künstlerischer Berater des Verlages Dreililien bin, und dass von ihm gemeinhin nur Werke angenommen werden, die ich empfehle, weshalb es nicht eben wunderbar erscheinen könnte, wenn ich „Autoren, die mit diesem Verlage arbeiten," meistens lobte. Indessen — da der Verlag Dreililien mehrjährige Verträge mit seinen Autoren abzuschliessen pflegt, geschieht es, dass er auch Werke zu veröffentlichen gezwungen ist, die ich nicht loben kann. So habe ich, wo es sein musste, Autoren des Verlages auch getadelt, und Herr Hermann möge nachlesen, was ich z. B. in der „Vossischen Zeitung" (1903, No. 100) über im Verlage Dreililien erschienene Werke eines der Hauptautoren des Verlages geschrieben habe. Wie haltlos die bösartige, meine kritische Unbefangenheit verdächtigende Andeutung des Herrn Hermann ist, geht auch daraus hervor, dass mir aus dem Kreise der Autoren des Verlages Dreililien Vorwürfe gemacht worden sind, weil ich in der Beurteilung von Aufführungen ihrer Werke eine Zurückhaltung bewiesen habe, die ihnen allzugross erschienen ist, resp. weil ich mich ihnen gegenüber meinen kritischen Verpflichtungen überhaupt entzogen habe. Namen solcher Autoren stelle ich auf Wunsch gern zur Verfügung.

Denen übrigens, die Herrn Hermann — nebenbei bemerkt: ich habe seine Produktionen fast stets abfällig beurteilt! — geraten haben, Werke im Verlag Dreililien erscheinen zu lassen, möchte ich zurufen: macht Spässe mit Menschen, die Spass verstehen!

Berlin-Halensee.

Max Marschalk.

Bem. d. Red.

Nach Prüfung der Sachlage kann ich gerechterweise nicht umhin, die Wahrheit der Angaben Max Marschalks zu bestätigen: Ich habe mich davon überzeugt, dass Herr Marschalk tatsächlich (mehr als einmal) in seinen Besprechungen Werke bezw. Aufführungen von Autoren des Verlages Dreililien getadelt hat und dass ihn überhaupt der Vorwurf der Begünstigung des Verlages Dreililien nicht treffen kann. L. H.

Herr Hans Hermann hat im ersten Heft versucht, meine musikschriftstellerische Tätigkeit in den Augen der Mitwelt herabzusetzen. Das erscheint mir lediglich als eine recht kleinliche Rache wegen meines ab-

sprechenden Urteils über die Oper „Das Urteil des Midas“. Der ganze Plausch des Herrn Hermann ist ja offenbar ob seines elementaren Durchfalls als Opernkomponist entstanden. Recht bedauerlich! Kurz vor der Aufführung im Frühjahr traf ich Herrn Hermann. Er war voller Freundlichkeit. Bald nach Beerdigung der Oper ward ich von dem Autor „geschnitten“. Und nun der Angriff an dieser Stelle —! Voilà tout!

Der Aufsatz dürfte jedermann schwächlich vorgekommen sein. Wenn der Herr Komponist sich z. B. — wohl nicht ganz unberechtigt — gegen das kritische Wirken des Oberlehrers Dr. Adolf Weissmann auflehnt, so sollte er es doch wenigstens in treffender Weise tun. Herrn Dr. Weissmann, der nach seinen gesamten Schmähartikeln im „Roland von Berlin“ für eine hohe Schulbehörde Berlins als Pädagoge längst unmöglich sein müsste, bezeichne ich rückhaltlos als einen unwürdigen Vertreter der Berliner Musikkritik. Im „Berliner Tageblatt“ schreibt er in ganz anderer Weise wie im „Roland“, immerhin anständig, wenn man auch oft genug den Laien herausmerkt. Im „Roland“ spürt man aber meist die Sucht zu verletzen, anzupöbeln. Otterngezücht sollte aus unseren Konzertsälen vertrieben werden!

Berlin. Moritz Diesterweg.

Zu meinem Artikel in No. 1 dieser Zeitschrift („Glossen zur Berliner Musikkritik“) möchte ich einige Worte bemerken.

Unter dem Titel ‚Hermannsschlacht‘ hat Herr Dr. Adolf Weissmann in No. 36 des „Roland von Berlin“ auf meinen Angriff erwidert — und das muss man ihm lassen: im Titelerfinden ist Herr Weissmann gross, da reicht niemand an ihn heran. Er erklärt, dass er mich als „Literaten“ für erledigt betrachte. Ich erwidere, dass ich mich nie als solchen geriert habe; die wenigen Zeilen, die ich veröffentlichte, sollten nur zeigen, dass ich nicht zu denen gehöre, die sich von der Kritik alles bieten lassen, alles stillschweigend einstecken und, wenn's hoch kommt, die Faust in der Tasche ballen. Herr Weissmann trank auf mein Wohl — also ist die „Schlacht“ aus . . .

Von Herrn Moritz Diesterweg erhielt ich einen Brief, den ich in seinem Interesse nicht veröffentlichen möchte. Unwillkürlich fiel mir beim Lesen der Epistel der Roseggersche Kritikervers ein. Also: Herr Diesterweg fühlt sich gekränkt durch das Epitheton „Waisenknabe“, das er als Schimpfwort auffasst. Natürlich lag es mir vollkommen fern, ihn dadurch verletzen zu wollen. Wenn Herr Diesterweg heute schriebe: Hans Hermann ist ein Waisenknabe gegen Richard Wagner, würd' ich sagen: Recht hat er. Oskar Bie steht als Musikschriftsteller meiner Ansicht nach turmhoch über Herrn Diesterweg; und dass ein Musikfeuilleton ein Kunstwerk sein kann, hat Herr Bie bewiesen. Es ist mir nicht eingefallen, in meinem Artikel einen Kritiker als Musiker zu kritisieren! Warum also so aufgebracht?! Herr Diesterweg meint, ich hätte mich „rächen“ wollen, weil er meinen „Midas“ verriss. Da sind Sie vollständig auf dem Holzwege, Herr Diesterweg —: Oskar Bie und Leopold Schmidt haben das weit gründlicher besorgt — und ich schätze sie doch!

Herr Diesterweg mag vielleicht ein ausgezeichneter Musiker sein —: als Schriftsteller zähle ich ihn zu denen, die simple Reportage in die Tagespresse bringen. Ich würde mich freuen, wenn er sich ein Vorbild an den Ausnahmen seiner Kollegen nehmen wollte. Dass es solche in den Reihen der Berliner Musikkritiker gibt, hatte ich bereits in meinem Artikel gesagt und nur infolge eines Versehens fiel dieser Passus fort.

Berlin. Hans Hermann.

Herrn Samuel Lublinski zur Antwort. Herr Samuel Lublinski hat sich gedrungen gefühlt, in No. 1 dieses Blattes (S. 58) auf meine ablehnende, aber durchaus sachliche, im wesentlichen sogar referierende Besprechung seiner „Bilanz der Moderne“ (Litt. Centralblatt) mit einigen gehässigen Unterstellungen persönlicher Art zu antworten, die mich zu einer Berichtigung nötigen. Ich bin wirklich kein Freund von dergleichen Auseinandersetzungen, aber erstlich könnte mein Schweigen in diesem Falle als ein Zugeständnis aufgefasst werden, zweitens dürfte gerade

in diesem Blatte am ehesten eine offene Antwort angebracht sein, zumal das Vorgehen des Herrn Lublinski von einer gewissen symptomatischen Bedeutung für einen Teil unserer heutigen Kritik ist. Die Schwäche, jede opponierende oder negative Besprechung als eine persönliche Beleidigung aufzufassen und daraufhin mit rein persönlichen Angriffen zu antworten, ist heutzutage verbreiteter denn je zuvor, und die Empfindlichkeit vergiftet allüberall den ehrlichen Kampf der Meinungen. Ich kenne Herrn S. L. nur aus einigen seiner Werke, habe ihn persönlich nie gesehen, er mich wohl auch nicht, nicht einmal schriftlich oder literarisch haben wir uns bis jetzt berührt — und doch schiebt er mir absichtlich Motive unter, die nicht nur unehrenhaft sind, sondern auch eine persönliche Kenntnis zwischen ihm und mir voraussetzen müssten. Herr S. L. behauptet zunächst, ich gehöre zum Lager des „nach seiner Ansicht absolut unfähigen Adolf Bartels". Ich kann darauf nur erwidern, dass mich Herr Adolf Bartels nichts angeht, dass ich gar keine persönliche Fühlung mit ihm habe, ihn gerade zweimal in meinem Leben an einem dritten Ort getroffen habe, endlich nicht einmal weiss, ob er jene Kritik überhaupt je zu Gesicht bekommen hat. Im übrigen liesse sich sehr leicht feststellen, dass Herr Adolf Bartels und ich in kritischen Dingen bisweilen recht verschiedener Meinung sind, wenn wir auch beide gelegentlich für das „Litt. Zentralblatt" (an dem ja wohl einige Hundert Kritiker mitarbeiten) schreiben. Meines Wissens hat Bartels erst kürzlich öffentlich (Deutsche Monatsschrift) bekundet, dass er bis zu meinem Roman „Gottfried Kämpfer" nicht viel von mir gehalten habe. Und ich habe ihm nicht verschwiegen, dass ich von seinem Heimatkunstrummel, von seiner antisemitischen Verbissenheit und seiner Manie, alles im Lichte Hebbels zu betrachten, nichts wissen will, so sehr ich Hebbel bewundere. Meinungsverschiedenheiten schliessen aber eine gegenseitige Achtung der Persönlichkeit nicht aus; jedenfalls darf man darum noch nicht einen Gegner für unfähig erklären, weil man sich über seine Anschauungen ärgert und ihn am Ende nicht so widerlegen kann, dass man den unparteiischen Leser von den Irrtümern des Gegners überzeugt. Wer urteilt denn richtig über unsere Fähigkeiten? Allein die Nachwelt — selten ein unparteiischer Zeitgenosse, nie aber einer unserer Gegner. Darum nochmals: Person ausser Spiel. Lublinskis Buch „Bilanz der Moderne" wimmelt von persönlichen Invektiven, und schon darum ist es mir, ganz abgesehen von seiner gekünstelten, partout geistreich sein wollenden, im Grunde oberflächlichen Art, wenig wertvoll erschienen. Das ist mein gutes Recht, ebenso wie es des Verfassers Recht ist, mich zu widerlegen, nicht aber mich zu verleumden. Herr S. L. zählt mich, der ich zeit meines Lebens nie zu einem literarischen Freundeskreis gehört habe, keck und unverfroren zu einer bestimmten „Schule" und meint damit fraglos die Leute vom „Kunstwart", dessen langjähriger erster Kritiker Adolf Bartels ist. Nun möge Herr S. L. einmal die vielen Bände des „Kunstwarts" durchblättern, nicht ein einziges Mal wird er unter den Mitarbeitern auf meinen Namen stossen, auf seinen eigenen dagegen öfters. Das ist der Humor an der Sache. Herr S. L. war augenscheinlich ein Freund des Avenariusblattes und ist jetzt, — wer weiss warum — sein grimmiger Gegner. Ich für meine Person habe nie mit diesem Blatte zu tun gehabt. Wenn ich mich recht erinnere, hat Bartels darin vor vielen Jahren mein Drama „Ritter Hans" sehr abfällig beurteilt, im übrigen hat mich der „Kunstwart" freundlichst beschwiegen. Dafür zählt mich Herr Lublinski zur Kunstwartschule, zum Bartelsschen Lager. Ich muss freundlichst danken. Nun zur dritten Bosheit, die mit Kritik der Kritik gerade so viel gemein hat wie ein Laubfrosch mit einer Giraffe. Herr S. L. behauptet, ich lebte des fröhlichen Glaubens mit meinem „sehr gesunden Roman (welchem?) ein vorbildliches Stilmuster aufgestellt zu haben." Es tut mir leid, öffentlich erklären zu müssen, dass ich Herrn S. L. nie Geständnisse nach dieser Richtung hin gemacht habe, am wenigsten würde ich ihm solche Geschmacklosigkeiten anvertrauen. Literarisch habe ich mich überhaupt nur einmal und zwar über meinen letzten Roman geäussert.

Leider bin ich seit Monaten krank und fern von meiner Bibliothek, kann darum nicht wörtlich zitieren. In einer Studie über den Roman der letzten zwanzig Jahre schrieb ich ungefähr, dass auch der „Gottfried Kämpfer" zu den vielen biographischen Romanen gehöre, die ohne die Wirkung des „Jörn Uhl" schwerlich ein grösseres Publikum (6—8 Tausend) gefunden hätten. Vielleicht ist diese Bemerkung oder überhaupt die Nennung dieses Romans an jener Stelle der Anlass zu Lublinskis gehässiger Verdrehung. Herr S. L. will mich eben beleidigen — um jeden Preis. In seiner Empfindlichkeit verketzert er sogar meinen Namen; er nennt mich Andreas, obwohl er sicher ebenso genau weiss, dass ich Anders heisse, wie er davon überzeugt ist, dass er Samuel heisst und nicht Schmul. Und nun genug. Wenn Herr S. L. mir sachlich mit einer Kritik der Kritik kommt, will ich ihn gern willkommen heissen, trotzalledem — aber meine Person soll er in Frieden lassen und vor meiner Ehre dieselbe Achtung haben wie ich vor der seinigen und vor der eines jeden Kollegen. Eine Kritik der Kritik ist etwas Gerechtes und kann etwas Grosses, etwas Befreiendes werden. Eine Rache für Kritik bleibt dagegen unter allen Umständen etwas Kleinliches und Unvornehmes.

Karlsbad. Herm. Anders Krüger.

In No. 1 der „Kritik der Kritik" auf Seite 66 wendet sich Frau Victor Blüthgen (Frau C. Eysell-Kilburger) gegen meine Kritik ihrer Gedichte „Klänge aus einem Jenseits". Es kann sich nur um folgende Kritik in Heft 328 der Zeitschrift „Nord und Süd" auf Seite 65 handeln. Ich setze die Kritik selbst hierhin, indem ich die Zeile, die mein kritisches Prinzip angibt, jetzt gesperrt drucken lasse:

„Hin und wieder wurden während der letzten Zeit die Dichtungen „Klänge aus einem Jenseits" (Verlag Hermann Seemann Nachfolg., Leipzig) von Clara Eysell-Kilburger gerühmt, gerühmt als unmittelbar aus der Inspiration hervorgegangene künstlerische Gebilde. Soviel ich mich erinnere, soll die Dichterin diese Phantasien in einem traumhaften Zustande erlebt und niedergeschrieben haben. Darauf kommt es nun aber nicht an, sondern vielmehr darauf, wie die Gedichte an sich wirken. Ich muss nun offen gestehen, dass diese Gedichte auf mich recht nüchtern und unpoetisch gewirkt haben. Sie zeigen weder den Charakter des Visionären, Seherischen, noch den des Seltsamen, durch psychologische Tiefe und elementare Originalität der Empfindung, der Ideen, des Ausdrucks Überraschenden. Ein origineller Geist wenigstens spricht nicht durch dieses Medium, auch kein feinfühliger künstlerischer, denn sonst hätte er jede äusserliche gesucht wirkende Originalität, jede ausgeklügelte Situation, jeden unkünstlerischen Effekt vermieden. Ohne auf die Illusion der Dichterin näher einzugehen, was ich hier nicht kann, möchte ich wenigstens an einem Beispiel zeigen, wie unsagbar nüchtern und unpoetisch das Wesen dieser Poesie ist:

Auf einem Kirchhof lag ein alter Mann begraben,
Ein Mann, der nie im Leben glücklich war,
Und dem die Erde deshalb leicht schien.
Da ging an seinem Grab vorbei ein Mädchen,
Kaum sechzehn Jahr, so blond wie reifer Roggen,
So frisch wie eine Blume, die am Morgen aufbrach,
So unberührt, wie Schnee auf einem Gletscher.
Sie schritt dahin, und ihre Lippen summten
Von Lieb' und Leidenschaft ein altes Lied,
Das sie wohl kannte, aber nicht verstand.
Da kam dem Toten seltsam Schauern an.
Er fühlte bang und schwer mit einem Male
Den Trieb zu leben, seinen Sarg zu sprengen.
Die Erde war dem Manne nicht mehr leicht.

Die geschmacklose Pointe bitte ich hierbei noch zu übersehen — ich habe eben vergeblich nach einem Gedicht gesucht, das sich ohne solche Pointe präsentiert —, man lasse nur die dichterische Art auf sich wirken, und man wird finden, dass diese Poesie die gewöhnlichste Prosa ist, die

je geschrieben wurde. Ist etwa Mombert nachgeahmt? Äusserlich erinnert ja diese und jene Stelle in den Gedichten an Mombert, aber natürlich nur äusserlich."

Ich gebe zu, dass diese Kritik scharf abweisend ist in bezug auf den dichterischen Wert der „Klänge aus dem Jenseits", und als Kritiker glaube ich auch das Recht zu haben, ironisch zu sein. Ich habe die Sammlung der Frau Eysell-Kilburger wie jede andere beurteilt und die Entstehung der Gedichte, von der seiner Zeit in Zeitschriften viel Wesens gemacht wurde, nur so weit in meine Kritik hineingezogen, als es zur Charakteristik der fertigen dichterischen Produkte notwendig und folgerichtig war. — Hiergegen schreibt Frau Eysell-Kilburger, dass ich mich über die Gesetze des Dichterischen und die Gesetze dichterischer Wertschätzung im unklaren befände. Sie nennt ferner mich ungezogen wegen meiner Kritik und zitiert ihren Gatten, der mich schon massregeln werde . . . Nur diesen Tatbestand wollte ich feststellen und darf im übrigen die Angelegenheit, auf die ich in keinem Falle weiter eingehen werde, ohne weiteres der Öffentlichkeit überlassen. Insbesondere verzichte ich darauf, die Zurücknahme einer Beleidigung zu verlangen, die mich nicht trifft und treffen kann . . .

Berlin. Hans Benzmann.

Die Hamburger Theaterkritik erfreut sich in weitesten Kreisen der Dichter und Schauspieler eines guten Rufes, weil sie sehr „zahm" ist und mit wenigen Ausnahmen fast immer lobende Urteile spendet. Die Tatsache ist nicht wegzuleugnen, dass Theaterstücke in Berlin, München, Wien etc. vom Publikum und der Kritik abgelehnt, in Hamburg dagegen mit lautem Jubel begrüsst wurden. Ein klassisches Beispiel mag die Hamburger Aufführung von Otto Ernsts „Bannermann" sein. Dieses Stück wurde in Wien und Frankfurt a. M. abgelehnt. Hamburg aber jauchzte, Kritik sowohl wie Publikum. Nur ein Altonaer Kritiker kam dem Empfinden des literarisch gebildeten Publikums entgegen und deckte rücksichtslos die Mängel des Stückes auf. Aber noch so manches ist in der Hamburger Theaterkritik dunkel. Hier gibt es Klubs, in denen Kritiker und Schauspieler sich die Hände schütteln. Redaktionsbesuche von Bühnenmitgliedern gehören bei der Saisoneröffnung zu bekannten Dingen. Selbst Schauspieler von Ruf versäumen nicht, dem Kritiker jeder Zeitung ihre Visitenkarte zu senden. Junge Anfänger schreiben wehmütige Briefe, ohne dass es die Theaterdirektion verbietet. Es mag auch daran erinnert werden, dass es in Hamburg zwei Kritiker gibt, die „nebenbei" Stücke schreiben, die an den Bühnen aufgeführt werden, wo sie sonst ihres kritischen Amtes walten. Das kann unter diesen Umständen selbstverständlich nicht ganz unparteiisch und mit dem Gefühl hoher Verantwortung geschehen. Der eine dieser Dichterkritiker hat sogar ein Stück mit einem früheren Altonaer Regisseur geschrieben. Noch in dieser Spielzeit wird uns das deutsche Schauspielhaus die Bekanntschaft dieses Stückes vermitteln.

Hamburg. Th. Anders.

Redaktionelle Notizen.

Erklärung.

Da ich von hier aus die Verhältnisse in Berlin nicht beurteilen kann, sehe ich mich veranlasst zu erklären, dass Kollege Horwitz für die Polemik mit Herrn Schlaikjer persönlich die Verantwortlichkeit übernimmt.

Breslau. A. Halbert.

Unter den Antworten auf unsere Umfrage in Heft I befindet sich irrtümlich auch eine Arno Holz gezeichnete. Diese Zeilen gingen uns nicht zu als Antwort auf unsere Umfrage, sondern als Erwiderung, uns für dieses Heft einen besonderen Aufsatz zu schreiben. Auch wurde durch ein

technisches Versehen der Druckerei ein „Autogramm“ verwandt, das zu unserem Bedauern mit der Handschrift, die es reproduzieren soll, nichts gemein hat. D. Red.

Red. d. „Breslauer Morgenzeitung.“

Eine Besprechung unserer „Kritik der Kritik“ schliessen Sie mit den Worten:

„Endlich, um zu zeigen, welche törichten Gehässigkeiten die Umfrage ausgelöst hat, sei noch erwähnt, dass sich der — von der Berliner Kritik verhätschelte — Schauspieler Sommerstorff in kurzen, aber um so kräftigeren Beschimpfungen der Kritik ergeht. Begründet sind diese groben Anwürfe mit keinem Wort. Es scheint also, dass die Redaktion der neuen Zeitschrift nur von den Kritikern eine Begründung ihrer Ansichten fordert, nicht aber von den Kritikern der Kritik.“

„Es scheint also,“ verehrte Herren, als ob Sie unsere Einleitung zur Umfrage nicht gelesen haben, als ob Sie sich nicht darüber klar geworden sind, was der Zweck unserer Enquête ist. Und weiter „scheint es“, dass es im Grunde genommen nicht darauf ankommt, ob ein Künstler „verhätschelt“ wurde, sondern auf den Charakter, der bei einer Meinungsäusserung doch immerhin eine Rolle spielt — spielen soll . . .

Wir kommen darauf zurück, weil uns Ihre Kampfesweise charakteristisch scheint für manche — „Kritik“.

Im übrigen:

Arthur Seidl sagt mal: Die Kritik ist die Schwiegermutter der Kunst. Nun müssen Schwiegermütter nicht immer Hexen sein. Sie sind oft besser als ihr Ruf. Aber wenn eine Schwiegermutter eine Hexe ist — dann ist sie es ganz . . . A. H.

Wir machen die verehrl. Redaktionen nochmals aufmerksam, dass der Abdruck der Enquête, mit genauer Quellenangabe, frei gestellt ist — und bitten nur um Mitteilung resp. um Einsendung von Belegen.

KRITIK der KRITIK

Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1905 — Heft 3

BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert & Co.

Nachdruck mit Angabe der Quelle
o o o o o o gestattet o o o o o o

Verantwortlich für den redaktionellen Teil: A. Halberthal (A. HALBERT),
o o o o o o Breslau III o o o o o o

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion: L. HORWITZ, NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau III, Schlesische Verlagsanstalt
o o o o v. S. Schottlaender o o o o

Geldsendungen sind an die Schlesische Verlagsanstalt, Breslau III, zu richten

„Pressbanditen."

(Zum Fall Schlaikjer.)

> . . . Es soll auch da (in Italien) Banditen geben, aber nach allem, was man hört, müssen sie Gentlemen sein, wenn man sie mit Herrn Horwitz vergleicht . . .
> E. Schlaikjer.

Die Angriffe meines Artikels gegen Herrn Erich Schlaikjer waren von dem lebhaften und eindringlichen Wunsche getragen, das Sachliche einer verführerischen Doppelstellung klarzulegen, die Tätigkeit des Kritikers von merkantilen Einflüssen zu trennen. Ich konnte nicht oft genug wiederholen, dass mir die Person des Herrn Schlaikjer absolut gleichgültig ist, dass ich Herrn Schlaikjer nicht kenne und keinerlei persönliches Interesse bei dieser Fehde habe. Er war mir nur ein nahgelegenes und bezeichnendes Beispiel; die Sache, die Reinigung der prinzipiellen Verhältnisse war das Treibende meiner Feststellungen. Herr E. Schlaikjer ist in seiner Erwiderung mit keiner Silbe auf das Sachliche eingegangen . . .

Er begnügt sich mit der Verteidigung seiner Handlungen und sieht von den Grundsätzen ab. Trotz dieser künstlichen Verengung des Gebietes sind seine Ausführungen — bei aller Grobschlächtigkeit — naiv und unlogisch. Einige Feststellungen mögen ihre Nichtigkeit erweisen.

Herr Schlaikjer beginnt mit der „Volksfeind-"Kritik und zitiert einige lobende Sätze, die meine Behauptung, dass er

Brahm „verrissen" habe, widerlegen sollen. Er selbst schränkt seine Behauptung gleich ein und gibt zu, dass nur „Stück und Darstellung enthusiastisch gelobt" sind. Gleichwohl folgen einige Zeilen weiter Angriffe schwerwiegendster Art gegen Brahm. —

Es ist mir selbstverständlich nie eingefallen, zu behaupten, dass Herr Schlaikjer mit der „Weltliteratur" seinen „lahmen Hans" meine. Sondern: dass nach Herrn Schlaikjers Ansicht der „lahme Hans" zur Weltliteratur gehöre. Der Verweis auf Shakespeare lastet also auf dem Gewissen des Herrn Schlaikjer.

Dann versichert Herr Schlaikjer, dass alles, „aber auch alles," was ich geschrieben habe, erlogen und gefälscht ist. (Er versichert es.)

Im Falle der Frau Triesch behauptet er, den Tadel durch einen Mittelsatz gemildert und die Rolle, nicht die Person getroffen zu haben. Selten habe ich eine so engbrüstige Logik vernommen. Der Mittelsatz blieb fort, weil meine Leser weniger gutmütig sind als die der „Welt am Montag" und der Raum gemessen ist. Vor allem aber: weil er unwesentlich war. Wenn Herr Schlaikjer schreibt, Frau Triesch war mittelmässig, so war sie eben seiner Meinung nach mittelmässig; der Grund erläutert wohl, ändert aber nicht die Tatsache. Ändert nicht: dass die anständige Kritik voll ehrlicher Begeisterung war. Analog ist die Sachlage der „Demetrius"-Kritik. Wieder habe ich einen einflusslosen Mittelsatz fortgelassen, wieder behauptet Herr Schlaikjer, dass gerade diese Worte das Ausschlaggebende enthielten. Wieder muss ich ihm sagen: wenn „das Ensemble lange öde Strecken aufweist", dann ist der Totaleindruck damit geschildert — die „blühenden Stellen", die nach der Angabe des Herrn Schlaikjer „vereinzelt" auftraten, waren eben lichte, aber unwesentliche Begleiterscheinungen. Nun behauptet Herr Schlaikjer, mit den „blühenden Stellen" Bassermann, Rittner, Reicher, Sauer und Marr gemeint zu haben — also fast das ganze in Betracht kommende Ensemble des Lessingtheaters —; trotzdem sind diese Oasen nur „vereinzelt" neben dürren Wüsten vorhanden. Aus dieser fatalen Sackgasse vermag Herrn Schlaikjer nicht die vollkommenste Kellerlogik zu retten.

Dann aber kommt er mit schwerem Geschütz und reproduziert einen Brief Brahms, der eine von mir angeführte an-

gebliche Äusserung desselben als erlogen dementiert. Herr Schlaikjer, der von meiner „geübten Fälscherhand" spricht, mich „Spitzbube" und „Bandit" nennt, hätte sich sagen dürfen, dass mich bei solchen Qualitäten die einfachste Überlegung hätte bewahren müssen, eine so leicht widerlegbare Angabe aus der Luft zu greifen. Die Äusserung, wenn auch vielleicht in anderem Wortlaut, ist seit langer Zeit allgemein bekannt; als sie mir vor kurzer Zeit von einem durchaus glaubwürdigen und geachteten Schriftsteller, später sogar von einem Kollegen des Herrn Schlaikjer berichtet wurde, konnte ich nicht umhin, sie für wahr zu halten. Man kann mich also nicht einmal der Leichtgläubigkeit bezichtigen, ohne diese Herren gröblichst zu beleidigen: wir sind eben alle Opfer einer sonderbaren Täuschung geworden . . . Merkwürdig ist nur, wie diese Vermutung entstehen und in fast wörtlich übereinstimmenden Fassungen von geachteten Schriftstellern und Künstlern kolportiert werden konnte. Sollte es nötig werden, bin ich erbötig, vor Gericht für die Brahm'sche Äusserung einwandfreie Zeugen namhaft zu machen . . .

Die angestrengten Versuche des Herrn Schlaikjer, seine befleckte Ehre im Falle Lindau doppelt gereinigt erstehen zu lassen, brechen sich in einer umfangreichen und höchst massiven Beschimpfung Bahn. Allerdings hat er die beiden ersten Premièren verrissen, — hindert das, dass er alles temporär später Liegende über den grünen Klee gelobt hat? . . . Und dass gerade nach diesen beiden, in gleicher Tonart verrissenen Aufführungen eine so radikale Sinnesänderung des Herrn Schlaikjer vor sich ging, ist das Auffallende und löst Kombinationen aus, die nicht allzufern vom „lahmen Hans" liegen.

Ich belegte meine Ausführungen über die Schlaikjerschen Lindau-Kritiken durch einige charakteristische Zitate — (wenn man sie mit Herrn Schlaikjer „albern" findet, habe ich nichts dagegen) —, die selbstverständlich nicht mit dem Beiwerk des Unbezeichnenden wiedergegeben waren. Es ist von mir nicht zu verlangen, dass ich ganze Kritiken des Herrn Schlaikjer abdrucke Die von mir reproduzierten Sätze bilden stets ein eng geschlossenes Urteil: was innerlich zu diesen gehörte, habe ich ständig hinzugefügt. In den weitaus meisten Fällen sind Summarien des Herrn Schlaikjer angeführt und der Kritik anderer gegenübergestellt worden. Da von „Unterschlagungen", „Fälschungen" etc. zu reden, ist einfach absurd, und nur Herr

Schlaikjer kriegt dies fertig. Dass ich nicht mehr erwähnt habe, lag nicht etwa an einem Mangel an Stoff — eher hinderte mich ein gewisses Reinlichkeitsgefühl. —

Der Angelegenheit mit Herrn Barnowski und dem Kleinen Theater geht er vorsichtig (unter Zurücklassung etlicher „saftiger" Schimpfworte) aus dem Wege. Meine psychologische Rekapitulation über die ästhetische und moralische Berechtigung des Herrn Schlaikjer zum Kritiker findet er „vom Angstschweiss" diktiert und drückt sich stillschweigend vorbei: er begnügt sich, meine „menschliche Verworfenheit" zu konstatieren. Die seltsame „Entdeckung" des Fräulein Bohlmann berührt er mit keiner Silbe: er versucht die verbrauchte Praxis des Totschweigens. Man weiss aber nun, wie „Talente" „entdeckt" werden . . . Über meine Herrn Schlaikjer wesentlich belastenden Vorwürfe in der „Elga"- und der Hofmannsthal-Kritik habe ich in seinem Artikel kein Wort der Abwehr gefunden. Also darf ich konstatieren, dass er wenigstens in diesen Fällen seine Niederlage und damit seine Handlungsweise zugibt.

Der literarische Teil meiner Polemik ist hier zu Ende. Herr Erich Schlaikjer leistet sich am Schlusse seines Artikels ein unqualifizierbares Stückchen, das zu beurteilen ich ruhig dem Leser überlasse: Irgend ein Lump, den ich kaum kenne, der in meine Wohnung läuft und mir ein Manuskript stiehlt, das er Herrn Schlaikjer zum Kaufe anbietet, . . . wird mit mir identifiziert! Ich hätte mit ihm gemeinschaftliche Sache gemacht, den Erlös seiner erpresserischen Habgier mit ihm teilen wollen. Aber ich müsste nicht nur ein so vollkommener Lump sein, als welchen mich der Wackere hier darzustellen sucht, um solche Gemeinheit zu begehen; ich müsste auch eben so dumm sein, wenn ich Herrn Schlaikjer eine solche Waffe in die Hände spielte. Dass ich mit dieser Sache nichts zu tun habe, konnte er sich wohl selbst sagen, hat es sich auch wohl selbst gesagt. Und trotzdem verdächtigt er mich in solcher Weise. Die Schamröte steigt Einem ins Gesicht, mit Menschen so masslos niedrigen Charakters kämpfen zu müssen . . . es ist erdrückend, sich von so rostigen Waffen bedroht zu sehen.

Ich stelle gegen den Dieb und gleichzeitig gegen Herrn Schlaikjer (der mich zum Überfluss dem Verleger dieses Blattes in kollegialer Weise zu denunzieren versucht hat) Strafantrag wegen verleumderischer Beleidigung.

Ich habe mich bemüht, sachlich und ruhig die psychologische Struktur des Herrn Schlaikjer zu analysieren. Seine moralische und ästhetische Eignung zu dem künstlerisch und sozial bedeutsamen Amte des Kritikers zu beleuchten. Herr Schlaikjer hat mich skrupellos mit allen möglichen Menschen in einen Topf geworfen, hat mit stumpfen und schartigen Waffen gekämpft und mit rohen Schimpfworten geantwortet. Der Ekel ist die einzig wirksame Schutzwehr gegen solche Herren . . . und so will ich denn zum Schluss (um zu zeigen, wie ein in seinem tiefsten sittlichen Bewusstsein gekränkter Mann seine bewegliche Ehre zu reparieren sucht) — ein Lexikon des literarischen Anstands für angehende Kritiker — einige Bezeichnungen hersetzen, mit denen mich Herr Erich Schlaikjer bedacht hat.

In den Spalten der „W. a. M." fand ich u. a. folgende Charakteristika meiner Person und meiner Handlungsweise:

„er unterschlägt", „verrückte Behauptung", „Infamie", „Bandit", „Verstand verloren", „verleumdet frech", „fälscht", „idiotische Frechheit", „gewissenloser Fälscher", „Spitzbube", „geübte Fälscherhand", „grüner Bursche", „schmutzige Finger", „faustdicke Lüge", „saftige Fälschung", „frecher Schwindellügner", „menschliche Verworfenheit", „gemeiner Wechselfälscher" (!) und so fort . . .

Man wird es jetzt begreiflich finden, dass ich diesem „geachteten Kritiker" unter dem Rubrum „Pressbanditen" (das er selbst erfunden hat) eine letzte Lektion erteilt habe.

Leo Horwitz.

*

Meine Stellung zum Fall Schlaikjer.

Herr Erich Schlaikjer hat gegen Herrn Leo Horwitz polemisiert; ich schwieg. Herr Horwitz wollte seine Behauptungen beweisen; dazu hat er ein Recht als Mitherausgeber der „K. d. K." und als ehrlicher Mensch, der für eine Sache, die er für gut hält, kämpft. Die Sachlage konnte ich von hier aus nicht prüfen; ich glaube, auch in Berlin hätte ich's nicht gekonnt, weil ich Herrn Schlaikjers Kritiken nur selten las. Ich verhielt mich passiv und wollte als Beobachter prüfen, auf wessen Seite das Recht ist. Die Tatsachen sollten sprechen. Als Herr Schlaikjer seinen ersten Artikel in der „Welt am Montag" veröffentlichte und unsere Zeitschrift als „dunkle Gründung" charakterisierte, ärgerte mich wohl der Ton und die Art, aber ich zog in Betracht, dass dieser Mann um Existenz und Ehre kämpfte. Horwitz musste den Beweis antreten, und er tat es in seinem Artikel mit der Schärfe, die nach Schlaikjers Ausführungen vielleicht notwendig war, mich aber persönlich unangenehm berührte. Ich wusste, dass unsere Zeitschrift Kampfzwecken dienen wird, nahm mir aber zugleich vor, auf strenge Sachlichkeit und vornehmen Ton zu achten

Um also die Angriffe meines Kollegen Horwitz zu mildern, in gewissem Sinne um unserer Zeitschrift die Verantwortlichkeit für den unerquicklichen Streit zu nehmen, gab ich — im Einverständnis mit Herrn Horwitz — die Erklärung in Heft 2 ab.

Nun hat Herr Schlaikjer aus meiner Erklärung Konsequenzen gezogen, (um nicht zu sagen: Kapital geschlagen), die mir völlig fern lagen. Er meinte, die eine Hälfte der Redaktion (A. Halbert) habe sich zurückgezogen, und erwog wohl gar nicht, dass er mir ein Motiv der Feigheit unterschob . . . .

Ich sage also nochmals: ich kenne die Verhältnisse in Berlin, kenne die Persönlichkeit Schlaikjers (abgesehen von seinen Schriften) zu wenig, um ein Urteil zu fällen. Ich hätte mich ehrlich gefreut, wenn Herr Schlaikjer im eigenen Interesse seinen Artikel weniger aufgeregt geschrieben hätte, so dass die Sachlage — ohne in Gehässigkeiten auszuarten — hätte geklärt werden können.

Dass es anders kam, bedaure ich. Ausdrücklich aber möchte ich betonen, dass es mir nicht eingefallen ist, Herrn Horwitz „abzuschütteln". Ich nahm eine abwartende Stellung ein, ehe ich ein Urteil fasste. Die Konsequenzen also, die Herr Schlaikjer zog, sind schief und verfehlt.

Vielleicht gelingt es den nachstehenden Ausführungen Leo Bergs — die wir wiedergeben, ohne uns in allen Punkten mit ihnen identifizieren zu können — vom persönlichen Streit auf einen sachlichen Standpunkt zu kommen.

Breslau. A. Halbert.

*

Der Verlag unserer Zeitschrift, die Schlesische Verlagsanstalt v. S. Schottlaender übergibt uns folgenden Brief zur Veröffentlichung, welchen sie der Redaktion der „Welt am Montag" übersandt hat:

Breslau, den 11. Oktober 1905.

Löbl. Redaktion der „Welt am Montag", Berlin.

Mit Rücksicht auf den Feuilleton-Artikel des Herrn Schlaikjer in Ihrer g. Zeitschrift vom 9. d. sehen wir uns veranlasst, folgendes zu erklären:

I. Was die literarische Kontroverse zwischen Herrn Schlaikjer und Herrn Horwitz anlangt, so müssen wir es zunächst letzterem überlassen, dieselbe in geeigneter Weise zum Austrag zu bringen, da es unser Prinzip ist, uns in Redaktionsangelegenheiten erst dann zu mischen, wenn der Tatbestand vollständig klargestellt ist.

II. Was aber die Bemerkung des Herrn Schlaikjer bezüglich der mysteriösen Affäre des Herrn Borowitz betrifft, gegen den Herr Horwitz seiner Mitteilung nach Strafantrag wegen Diebstahl stellen wird, so verstehen wir nicht, in welchen Zusammenhang uns Herr Schlaikjer mit diesem Herrn bringen will und kann. —

Das Renommee unseres Verlages steht doch wohl zu hoch, als dass uns irgend eine Verbindung mit der von Herrn Schlaikjer dargestellten Manipulation zugemutet werden könnte. Wir bitten, von diesem Schreiben in der nächsten Nummer Ihrer g. Zeitschrift Ihren Lesern Mitteilung machen zu wollen; wie wir auch unsrerseits diesen Brief der Redaktion der „Kritik der Kritik" zur Veröffentlichung übergeben.

Schlesische Verlagsanstalt v. S. Schottlaender, Breslau.

Leo Berg:

Autor und Kritiker.

Sehr geehrter Herr Horwitz!

Sie möchten wissen, wie ich mich zum Fall Schlaikjer stelle.

In meinem Briefe auf Ihre Umfrage hatte ich Sie vor zwei Dingen gewarnt. Erstens: hüten Sie sich vor Cliquen, was Sie hoffentlich noch tun, jenen Koterien, die jeden Kritiker für einen schlechten, oder idiotischen oder doch rückständigen Kerl erklären, welcher einen ihres Klüngels oder ihres Stammtisches nicht in gewünschter Weise in die Höhe lobt. Für die Sorte von Kritik der Kritik noch eine besondere Stelle schaffen?! Zweitens: hüten Sie sich vor dem Gegreine gekränkter Künstlerseelen. Das haben Sie natürlich nicht getan. Schon in den Antworten auf Ihre Umfrage zeigt sich das. Was haben Sie überhaupt angerichtet! Ich kenne doch diese Herrchen und Dämchen, die die Kritik furchtbar verachten und sich nach einer Zeile Lob die Beine ausreissen, die einen für den feinsten Kritiker und bedeutendsten Zeitgenossen schätzen, bis man über sie gesprochen hat oder nicht gesprochen hat. Dann legt sich die Verehrung gewöhnlich sehr schnell. Selbst Ferdinand Bonn hat sich um die Kritik bisher nicht im geringsten gekümmert, sagt er wenigstens selbst.

Ich hätte aber noch ein drittes hinzufügen müssen, vor dem Sie sich zu hüten haben: das ist der Klatsch. Der Literatenklatsch. Die Presse, sobald sie ihre politischen, sozialen und literarischen Aufgaben aus dem Auge verliert, wird am Ende weiter nichts als organisierter Klatsch. Wie? Und nun wollen Sie noch ein Zentralorgan für den literarischen Klatsch schaffen? Was soll dabei herauskommen?

Zunächst, meine ich, ist auch bei der Kritik nicht die Frage: was hatte jener schlechte Mensch für Motive?, sondern: was kann er? Nach den Motiven und der Moral zu fragen, wo es auf die Leistungen ankommt, ist schon ein Zeichen von Rückständigkeit, meist von schlimmerer. Denn es ist so furchtbar bequem für Nichtskönner oder Anfänger, die Leistungen und Qualitäten derer, die sich schon bewiesen haben, zu verunglimpfen, indem man ihre Motive verdächtigt. Wenn man Ihnen das nun zurückgibt und sagt, Sie wollten nur Aufsehen erregen, indem Sie einen Fall Schlaikjer konstruierten?! Es ist nämlich billiger, sich zum moralischen Richter anderer aufzuwerfen als selbst etwas zu leisten. Und dann, wie wollen Sie die Motive beweisen und klarstellen? dadurch, dass der Kritiker anders urteilt als die anderen?? Sie sagen: Schlaikjer tadelt, wo andere loben, und lobt, wo andere tadeln. Aber das ist ja sein gutes Recht. Selbst gegen alle anderen? Kein Mensch ausser Schlaikjer hat Lindaus Aufführungen gelobt, nur er, und nun hat Lindau ein Stück von ihm angenommen u. s. w. Nun, der von Ihnen so hochgeehrte Harden schreibt freilich keine Stücke, sagt aber gewöhnlich das strikte Gegenteil von dem, was alle anderen sagen. Und was das tollste ist, damit behält man heute sogar beinahe immer recht. Beinahe. Zuweilen hat auch Harden nicht recht. Wir haben keinen künstlerischen Kanon mehr, und alle Geschmäcker sind verschieden. Und leider sind alle Geschmäcker sogar erlaubt. Den Beweis aber zu führen, dass ein Kritiker entgegen seiner

inneren Überzeugung tadelt oder lobt, kann Ihnen doch nur gelingen auf zwei Wegen: entweder hat er seine wahre Meinung persönlich geäussert, die genau das Gegenteil von dem sagt, was er hat drucken lassen. Aber dann sind Sie schon wieder auf Literaten- und Kaffeehausklatsch angewiesen. Oder er hat gar zwei Kritiken geschrieben, eine gute und eine böse, und gibt die böse in die Druckerei, wenn sein Stück zurückkommt, die gute, wenn es akzeptiert wird. Glauben Sie, dass er dies Musterlager von Kritiken jemandem zeigen wird? Wenn aber sein Urteil in der Entstehung selbst durch die Annahme oder Ablehnung seiner Stücke über ein Theater beeinflusst wird, so können Sie nicht behaupten, dass er gegen seine Überzeugung schreibe. Es hat einmal jeder, der Stücke schreibt, die Überzeugung, dass seine Werke Meisterwerke sind, und von einem Direktor, der Meisterwerke aufführt, lässt sich eben leicht die Überzeugung gewinnen, dass er ein sehr tüchtiger Mann und sein Theater ein nicht genug zu empfehlendes Institut sei. Oder soll er diese Überzeugung etwa von dem Direktor haben, der seine Meisterwerke ablehnt? Also schreibt er, wenn es sich wirklich so verhält, wie Sie im Falle Schlaikjer voraussetzen, nur nach seiner inneren, besten Überzeugung.

Darum sagen Sie: der Theaterkritiker solle eben keine Stücke schreiben. Jedenfalls verdient er kein Vertrauen, wenn er ein Kunst- und Geschäftsinstitut kritisiert, von dem er Vorteil oder Nachteil haben kann, und verweisen ihn auf das schöne Vorbild Mauthner. Aber wie ist es, wenn der Kritiker sich den Luxus gestattet Bücher zu schreiben? Romane, Ästhetik, Biographien, Geschichte u. s. w.? Oder darf er das auch nicht? Dann muss er doch einen Verleger haben. Er bekommt vielleicht S. Fischer oder Langen oder Pätel oder Diederichs u. s. w. Bei diesen Herren pflegt aber gewöhnlich noch einiges andere zu erscheinen. Darf man sich über die zeitgenössischen Literaten nicht mehr äussern, weil man selbst Buchverfasser ist? Darf man über Ibsen, Hauptmann, Liliencron nicht schreiben, weil man in demselben Verlage untergekommen ist wie diese? Oder muss man sie nun herunterreissen? Und glauben Sie, dass Sie einmal mit Fischer, Langen, Diederichs besonders glücklich abschliessen werden, wenn Sie die Autoren dieser Herren vorher recht sauber verrissen haben? Na, und wie ist es mit Zeitschriften? Meinen Sie, Fischer hat die „Freie Bühne“ seinerzeit begründet, eigens zu dem Zweck, damit hier die Bücher seines Verlages verrissen oder totgeschwiegen werden?

Sonderbarer Schwärmer! Gerade in den anständigsten Fällen, wenn ein Verlag oder eine Zeitschrift noch ein Gesicht hat, d. h. literarischen Charakter, dann erscheint da nicht Kuddel-Muddel alles durcheinander, sondern Werke einer bestimmten Richtung, einer Schule, einer Tendenz. Der Kritiker, der hier erscheint mit Büchern oder Beiträgen, muss dann derselben Richtung angehören, und kann es gar nicht vermeiden, sehr vieles schön zu finden, was dieser Verlag herausbringt. Er ist gewiss Partei, und sogar Interessent am Erfolg seiner Kritik. Aber damit eben beweist er seine Ehrlichkeit und Überzeugungstreue, wie denn die politischen Parteiblätter immer noch die anständigeren sind. Sich einer Partei anzuschliessen, ist jedes Mannes gutes Recht. Aus welchen Motiven er es tut, ist bei der Kompliziertheit moderner Verhältnisse und Seelen doch selten leicht zu erkennen. Wer will sagen, wo Interesse und Überzeugung zusammengehen, wo sie sich trennen?

Wenn man die Fragen so stellt, wie Sie tun, wird man schliesslich zu einer völligen Entblössung aller Menschenrechte des Kritikers kommen. Was wollt ihr ihm denn nicht noch alles versagen! Bloss im Interesse eines Ideals, das es nicht gibt. Oder soll die literarische Kritik ein Privileg der Kommis werden?

Darf ein Kritiker z. B. eine Künstlerin heiraten? In Berlin sind mehrere Theaterkritiker mit Schauspielerinnen verheiratet. Äusserlich wird das so arrangiert, dass über die Dame und das Theater, wo sie wirkt, dann der Kollege referiert. Meinen Sie, dass man mit der Frau des Kollegen ganz besonders streng ins Gericht gehen muss? Und noch strenger, wenn man in ihrem Hause verkehrt? Mit Kollegen darf man doch noch verkehren, mit Kollegen muss man sogar häufig verkehren. Und wenn sie nun noch liebenswürdig ist! Welchen Verführungen ist eine arme Kritikerseele ausgesetzt! Zuweilen schreiben sogar die Herren über ihre eigenen Frauen. Allerdings bedarf's dann eines Vorwandes, z. B. dass die Gedichte der Frau von einem Ruppsack von Geist diktiert und der Gattin nur aus der Feder getropft sind. Mag ja sein. Aber das Honorar bezieht doch die Frau, nicht der Geist Otto. Trotzdem, unlautere Motive hat Blüthgen bei seiner Verhimmelung der Geistgedichte seiner Frau wohl niemand zugetraut. Es war nur geschmacklos. Das beiseit. Und meinen Sie, einem Kritiker werden die Gedichte und Romane seiner Frau nicht gefallen? Sie sollen mal nicht!

Weiter: Darf der Kritiker Freunde haben? Materiell ist die Sache auch für den Kritiker nicht gleichgültig, ob seine Freunde Erfolg haben oder nicht. Man kann sie doch anpumpen oder wird dann wenigstens selbst von ihnen nicht mehr angepumpt. Oder meinen Sie, über Freunde dürfe man nicht schreiben? Auch nicht, wenn man das Glück hat, mit einem Goethe befreundet zu sein? Dann muss der „Faust" sein, als wenn er nicht geschrieben wäre, ob man gleich eine Literaturgeschichte verfasst.

Und was geschieht, wenn der Verleger des Blattes, an dem man angestellt ist, selbst Stücke schreibt? Man befestigt seine Stellung nicht gerade, wenn man sie verreisst. Oder ein Freund seines Hauses? Oder seine Frau? Das ist noch schlimmer als die Frau des Kollegen. Oder gar seine Schwiegermutter? Wenn Sie noch mehr solche Streiche machen, wünsche ich Ihnen, dass Sie mal an ein Blatt kommen, dessen Verleger oder eines seiner Familienmitglieder Dramen u. s. w. schreibt. Sie können mir dann erzählen, wie Ihnen zumute ist.

Aber noch mehr: Wenn Sie zum Barbier gehen und er Sie schon unterm Messer hat und sich Ihnen bei der Gelegenheit plötzlich als lyrischer Dichter vorstellt? Werden Sie unbefangen urteilen? Das ist mir einmal passiert. Seitdem rasiere ich mich selbst. Denn der Mut darf nicht zum Leichtsinn ausarten. Es geht nicht an, dass man sich dem Messer einer gekränkten Lyrikerseele ausliefert. — Oder Ihr Wäschermadl erzählt Ihnen freudestrahlend, ihre Freundin wäre zum Theater gegangen. Meinen Sie, wenn Sie die Freundin — es darf auch ein Freund sein — schlecht behandeln, das wird Ihrer Wäsche gut bekommen? Oder die Wäscherin wird Ihnen dann noch pumpen?

Oder dürfen wir Kritiker weder Wäsche noch Bärte tragen, keinen Umgang pflegen, keine Bücher schreiben, keine Künstlerinnen heiraten? Es gibt

freilich Kritiker, die den Verkehr mit Künstlern meiden wie die Pest. Aber offen gestanden, ich halte nichts von ihnen. Zuweilen kann auch der Kritiker vom Künstler was lernen, und zwar im allerpersönlichsten Umgang, beim Tee, am Biertisch. Und weil ich vom Biertisch rede: Wenn der Kellner dichtet oder der Ausschenker, oder irgend eins ihrer Familienmitglieder. Wollen Sie, dass Ihr Bier noch mehr geschnitten werde? Das sind doch alles sehr materielle Vorteile.

Und das ist kein Spass. Wer dichtet denn heute nicht? Soll sich der Kritiker in einen Glaskasten setzen? Ich wüsste sonst nicht, wie er die Beziehung zu all den vorteilhaften oder schädlichen Faktoren vermeiden will, über die er doch zuweilen schreiben muss. In Berlin wenigstens ist man vor keinem lyrischen Barbier, keinem dichtenden Ausschenker, keinem Wäschermadl mit Anhang vom Theater mehr sicher.

Als ich jung war, jünger noch, als Sie heute sind, gab es unter anderen ein Zeichen, woran man die „braven" von den „schlechten" Mädchen unterscheiden konnte. Damals durfte es kein Mädchen aus anständiger bürgerlicher Familie wagen, des Abends bei eingetretener Dunkelheit allein über die Strasse zu gehen. Man riskierte nur selten, sich zu irren. Die Tugendhaften mussten zu Hause bleiben oder dafür sorgen, dass sie Begleitung hatten, wenn sie Theater oder Gesellschaften besuchten. Dafür sorgte schon, wer sie einlud. Seitdem hat sich das gesellschaftliche Bild sehr verändert. Heute rennen Tausende von Mädchen in damals noch unmögliche Beschäftigungen in die Geschäfte, Bureaus, Vereine u. s. w. Und sie müssen oft spät abends allein über die Strasse. Wo sollten auch alle die Begleiter herkommen? Es geht aber nicht an, nun alle diese Mädchen für — solche zu halten. Gar manche geht direkt nach Hause und legt sich ganz allein in ihr schlohweiss Bettchen und steht ebenso tugendhaft wieder auf, um wieder ins Geschäft u. s. w. zu eilen. Wenn Ihnen heute etwas daran gelegen ist, zu erfahren, ob ein Mädchen, das Sie abends ohne Begleitung auf der Strasse treffen, so oder so ist, müssen Sie sich schon nach anderen Unterscheidungsmitteln umsehen.

Genau so ist es mit den Kritikern. Auch in alten, guten Zeiten war manches faul in der Literatur. Aber es gab doch nicht so viele, die da dichteten. Man konnte schon den äusseren Verdacht besser vermeiden. Kritiker waren damals oft ausgediente Professoren, die keine Stücke schrieben, keine Schauspielerinnen heirateten und im allgemeinen auch vor den schreibenden Verlegern, Barbieren, Kellnern u. s. w. sicher waren, und denen auch die Wäschermadeln die kritische Tugend nicht abspenstig machten. Damals waren die Babiere, die Kellner, Seifensieder und Wäscherinnen brave Analphabeten, und die Literatur und Kunst wurde etwas ernster und in intimeren Kreisen betrieben.

Und heute? Heute ist es — umgekehrt. Da werden wir uns also nach anderen Kriterien der Kritik umsehen müssen, genau wie bei den Mädchen.

Das Vertrauen, das wir in einen Kritiker setzen dürfen, kann von all dergleichen nicht abhängen. Wem dürfte man denn sonst noch trauen? Alle diese Dinge leiten nur von der Hauptfrage ab. Die Gewähr muss uns seine ganze Persönlichkeit geben, seine geistige Beschaffenheit, sein Wissen, Können, sein intellektueller Wille, sein künstlerisch-geistiges Interesse, der literarische Charakter.

In jedem geistig Schaffenden, dem Gestaltenden wie dem Wertenden, ist ein Zwang, ein Dämon, eine Übermacht, etwas Fanatisches, das ihm sein Verhältnis zu den Dingen bestimmt, mehr oder weniger stark, und davon hängt die Kraft und die Freiheit seines Wirkens ab. Er kann unrecht haben, aber er muss sagen, was er denkt und sieht. Er kann gar nicht anders. Genau wie der Künstler, der, wenn er einer ist und sich nicht schon selbst aufgegeben hat, die Dinge so darstellen muss, wie er sie sieht. Möglich, dass er sie falsch sieht, aber seine Ehrlichkeit zeigt allein die Darstellung. Das Kunstwerk, dem man nicht ansieht, dass es werden musste, wie es geworden ist, gleichgültig wie, das ist gar kein Kunstwerk, weil hier nämlich erst die Kunst anfängt. Man kann einen Künstler lehren, anders zu sehen, aber man kann ihn nie lehren, anders darzustellen, als er sieht. Sieht er die Bäume blau statt grün, dann mag das Publikum Gewalt schreien, er wird sie immer wieder blau malen. Es kommt ihm gar keine andere Farbe aus dem Pinsel. Er möchte ja vielleicht die Bäume gern grün malen, um seine Bilder besser verkaufen zu können, aber — er malt sie doch blau. Kann er sie auch grün malen, dann mag ihn der Teufel holen. Dann geht er uns nichts mehr an.

Und so steht es auch mit uns Kritikern. Der, dem ich nicht ansehe, dass was er schreibt — gleichgültig, wie sehr er recht oder unrecht hat — zwangsweise, naturnotwendig schreibt, der soll ruhig auch gleich noch Theaterstücke dazu schreiben und sie Brahm oder Zickel einreichen. Seine Kritiken werden dadurch nicht schlechter. Muss er aber schreiben, was er schreiben muss, dann mag er auch noch Dramen verfassen. Versuchungen treten an ihn ohnedies oft genug heran. Wir möchten ja alle manchmal mit der Welt und den Mächtigen unseren Frieden machen, das Interesse oder das Mitleid will unser Urteil verwirren, und was muss das für ein Lausekerl sein, dem nicht mal die Galle überläuft! Dann möchten wir ja gern anders schreiben und als grün bezeichnen, was wir blau gesehen haben. Aber wenn's so weit ist und wir am Schreibtisch sitzen — es geht wirklich nicht. Die Feder schreibt von selbst blau, wie der Pinsel des Malers blau malt. Sie sträubt sich grün zu schreiben. Wir wollen sie zwingen, denn schliesslich sind wir doch die Allmächtigen und nicht die Feder. Wir schreiben grün, und wenn wir hinsehen, steht auf dem Papier blau, allerhöchstens grünlichblau. Ich weiss wohl, es gibt solche, die schreiben können rechts und die schreiben können links, und es sind deren viele. Aber die meine ich nicht. Das sind nämlich die Barbiere, Seifensieder, Handschuhmacher von ehedem. Man darf sie nicht für Kritiker halten, sowenig man die braven Maschinistinnen für Dirnen halten darf, weil man auch sie des Abends allein über die Strasse gehen sieht.

Die Frage nach der Bestechlichkeit ist daher nicht: Hat der Schuft Geld genommen oder persönliche Interessen vertreten — sondern hat er die Fähigkeit, anders zu sprechen, als er denkt? Hat er diese Fähigkeit, dann ist er bestochen, auch wenn er kein Geld genommen hat, er ist bestochen durch Geschwätz, Neigung, Aberglaube, Phrase, und jeden Zufall, der schlimmer sein kann als Geld, oder auf tausend Umwegen durch andere, die Vorteile haben, Freunde, und namentlich Verleger. Hat er die Fähigkeit nicht, dann wird er die Wahrheit sagen, selbst wenn er

Geld genommen hat. Sie wird durchschimmern aus jeder Redensart. Die Gerechtigkeit des Richters in der Justiz wie in der Kunst hängt ab vom Rechts- und Kunstbewusstsein, vom Eifer für Recht und Kunst, nicht von äusseren Umständen. Einer, dem Kunst wie Recht gleichgültig ist, ist stets der gefährlichere, auch wenn er persönlich nicht bestochen ist.

Die Frage ist also hier in Ihrem Fall: ist Schlaikjer ein solcher Kritiker oder ein solcher? Kann er grün schreiben, wenn er blau sieht? Aber das wird sich wohl durch Literatenklatsch allein nicht beweisen lassen.

In bestimmten Fällen müssen wir uns sogar bestechen lassen. Es gibt keine absoluten Werte. Mit ihrer Relativität haben wir zu rechnen. Aber hier gerade zeigt sich der Mann. Die Jugend des Autors z. B., die Schönheit und Anmut einer Schauspielerin, die jugendliche Liebhaberinnen spielt, selbst der Erfolg und die Vorgeschichte gehören mit in die Wertung. Aber der Kritiker, der mit Rücksicht auf die Jugendlichkeit eines Künstlers lobt oder milde urteilt, muss mir auch sofort zeigen können, dass er von der Psychologie der Anfängerschaft so viel versteht, um beurteilen zu können, was selbst von Schwächen auf künftige Grösse deutet, was trotz den Schwächen. Sonst verrät er sich selbst als Grünling der Literatur.

Und Rücksichten? Zeigen Sie mir einen Kritiker, der nie Rücksichten zu nehmen gehabt hat, und ich schenke Ihnen einen Taler. Rücksichten haben auch Gutes. Es ist ja nicht immer nötig, dass die Ehrlichkeit des Kritikers sich in der Flegelei bewährt. In solchen Fällen sagt man etwas höflicher, dass es blau ist. Es handelt sich zwar um die entzückend liebenswürdige Frau des gar nicht genug zu verehrenden Herrn Kollegen, aber blau war's doch, nicht grün, nicht mal bläulichgrün. Ein aufrechter Mann schreibt auch in diesem Falle, was er denkt, notfalls ironisch. — Vom alten Kaiser Wilhelm kenne ich ein hübsches Geschichtchen, das hierher passt. Eine Première im Schauspielhause, der der Kaiser beigewohnt hatte, hatte grossen Erfolg. Der Dichter ist selig. Nachher wird er auch dem Kaiser vorgestellt. Dieser ist ausserordentlich liebenswürdig, beglückwünscht den Dichter zu seinem schönen und berechtigten Erfolg, ist entzückt von seinem Geist, hat sich trefflich unterhalten u. s. w. u. s. w. Nur eine Szene fand er zu bemängeln, das habe sich ja der Herr Doktor wohl sehr geistreich ausgedacht. Aber es wäre doch nicht ganz richtig. Poetische Übertreibung u. s. w. Indessen, der Abend wäre sehr amüsant gewesen. Der Dichter strahlte Wonne, tat sich den Abend noch etwas Besonderes zu gute und schlief in sämtlichen Himmeln. Des anderen Morgens sollte er freilich wieder aus ihnen herunterpurzeln. Sein Stück ist vom Spielplan abgesetzt. Er erschrickt. Da muss irgend ein Unglück passiert sein. Er stürzt in die Intendantur. Eisiger Empfang. Stotternd bringt er seine Fragen vor. Ja, man bedauere selbst. Indessen, der Herr Doktor müsse einsehen, es ginge nicht. Ja, aber, das Stück hat doch einen grossen Erfolg gehabt. Gewiss! Gewiss! Aber, schliesslich, eine Hofbühne hätte Rücksichten zu nehmen, vor allen Dingen doch auf Majestät selbst. Majestät?! Aber lächelt der Poet, haben denn die Herren nicht gehört, was mir Majestät gesagt hat? Ja, leider. Wir können nicht. Wissen Sie, Herr Doktor, gröber wird Majestät nie.

Wenn Majestät nie gröber wird, dann genügt diese feine Art vollkommen, wenn sie damit sagen will, dass ihr ein Stück nicht gefällt. Selbst der allzu-

gütige Landau vermag zu sagen, dass etwas nichts taugt. Er braucht nur etwas weniger zu loben, und man weiss Bescheid. Auch der Ausdruck ist relativ, und das Vokabularium des Kritikers muss nicht aus zwei Worten bestehen. Selbst in den Zeiten strengster Zensur haben die deutschen Schriftsteller zu sagen verstanden, was sie wollten. Viel besser als heute, da der Flegelhaftigkeit zwar Tür und Tor geöffnet sind, aber doch beinahe niemand mehr sagen darf, was er meint.

Gefährlicher wird das Dichten der Kritiker einmal wenn es erst im Laufe der Geschichte kommt. Nachdem sie begriffen haben, was man einem hohen Publiko alles bieten darf, fangen sie an, sich nach den Fleischtöpfen Ägyptens zu sehnen. Und sobald ihnen ein paar Verse gelungen sind, werden sie grössenwahnsinnig, fühlen sich als Schaffende und verachten die Kritik. Niemand denkt geringer von ihr als sie. Der Beweis steht schon in Ihrem vorigen Heft: „Es gibt keinen einzigen Fall der Geschichte der Weltliteratur, in dem ein grosser Umschwung der Dichtung durch einen blossen Kritiker angeregt oder gar herbeigeführt worden wäre.“ Um so einen Satz niederzuschreiben, muss man schon, glaube ich, deutscher Literaturhistoriker und Professor sein. Man achte auf den „blossen Kritiker“. Wenn ein Kritiker noch ausserdem schlechte Stücke oder Romane schreibt, ist er kein blosser Kritiker mehr. Winckelmann, Taine und Georg Brandes sind „blosse“ Kritiker, Blumenthal, Otto Ernst und Eduard Engel sind keine „blossen“ Kritiker.

Wenn der Kritiker Stücke schreiben muss, dann soll er auch Stücke schreiben und sie nicht im Kasten verschliessen, wie Mauthner, der sie aber vielleicht doch nicht hat schreiben müssen. Wenn diese Stücke einen Teil seiner Selbstdarstellung bedeuten, dann hat er nicht das Recht, sondern die Pflicht sogar, sie herauszubringen. Denn auch der Kritiker hat zu allem das Recht, wozu er die Pflicht hat, d. h. er darf, was er muss — was er kann. Vielen wird es wohl so ergangen sein wie mir, der ich auch eines Tages vielerlei an Dramen, Romanen Novellen, Gedichten verschlossen und verbrannt habe. Nach Eduard Engel bin ich also kein „blosser“ Kritiker mehr. Aber ich hatte andere Gründe als Mauthner und will sie zu Nutz und Frommen der Kollegen hier mitteilen, sintemal sie anständig sind, d. h. nicht moralischer, sondern geistiger Art.

Zunächst meine ich, dass jede Kritik mit Selbstkritik beginnt. Man hat nicht das Recht, grosse Tugenden nur bei anderen zu heischen. Und ich habe nie gering genug von mir gedacht, um mit wenigem zufrieden zu sein. Durch nichts kompromittieren sich die Kritiker nämlich gewöhnlich so sehr, als wenn sie Schaffende, oder was dasselbe ist, Theaterdirektoren werden. Kurz, die Kritik, die ich für andere Erzeugnisse hatte, schwieg nicht bei den eigenen. Eines Tages genügten sie mir nicht mehr. Und so entschloss ich mich, „blosser“ Kritiker zu werden. Dem skeptischen Mauthner wird's wohl mit seinen Dramen ebenso ergangen sein. Wenn's anders gewesen wäre, hätte er seine Romane auch verschlossen.

Der zweite Grund war, dass ich sehr früh begriff, dass die Kritik auf die Produktion hemmend wirkt, wie die Wissenschaft auf den Glauben, und umgekehrt wieder die Produktion auf die Kritik und der Glaube auf die Wissenschaft. Kritiker und Künstler, Philosoph und Staatsmann können schliesslich zu denselben Erkenntnissen kommen und ein ähnliches Verhältnis zu Gott und den Men-

schen gewinnen und sich auch sonst sehr nähern. Aber sie gelangen nur auf verschiedenen Wegen dazu. Goethe und Spinoza sind in mancher Hinsicht nahe verwandte Geister. Aber dieser hätte so wenig den „Faust" wie jener die „Ethik" schreiben können. Gewöhnlich ist man auf eine Bahn gewiesen, und wer auf zwei Wegen läuft, kommt gewiss nicht schneller zum Ziel.

Der dritte und vielleicht entscheidende Grund für mich war, man kann das, was man an Poesie, Gefühl, Phantasie, Stimmung, Anschauung und Darstellungskraft im Leibe hat, sehr wohl auch für die Kritik gebrauchen, was nur für die eine Entdeckung sein kann, die da glauben, man ist Kritiker, wenn man rechts schreiben kann und links schreiben kann, je nach dem Auftraggeber. Und ebenso kann man als Dichter das, was man an Verstand, Kritik, Erfahrung, Wissen, Dialektik u. s. w. hat, sehr wohl auch für seine Poesie gebrauchen. Durch Verrücktheit und Unwissenheit allein legitimiert man sich noch nicht als Poet, und durch Nüchternheit und Gefühlsroheit allein auch nicht als Kritiker.

Die Leute, die beides treiben, schwächen sich meist nur selbst. Die ganz grossen Künstler haben daher nicht kritisiert, und die ganz grossen Kritiker, d. h. die Kritiker des Kosmos oder Gottes, des Schicksals oder der Menschen, die Philosophen, Spinoza, Locke, Kant, Schopenhauer haben nicht gedichtet oder gemalt oder gemeisselt. Und trotzdem behaupte ich, dass in ihren Werken mehr Poesie steckt, als in ganzen Haufen von Stücken solcher Kritiker, die keine „blossen" Kritiker sind. Und ebenso, dass in Hebbels Dramen, Heines Gedichten, Maupassants Novellen mehr Kritik steckt, als in ganzen Jahrgängen moderner Kritikasterei. Als Lessing seine Dramen schrieb, war er blosser Kritiker. In einzelnen Teilen seiner kritischen Werke steckt mehr Poesie und Kraft, als in Lessings sämtlichen Dramen, Fabeln und Gedichten, und wenn Goethe Kritik schrieb, war er blosser Dichter oder so gut wie blosser Dichter. Und wenn Sudermann etwas Kritik und mehr Stolz hätte, wäre er heute noch ein Dichter. —

Und weshalb schreibe ich Ihnen das alles? Weil es nicht nötig ist, dass auch in Sachen der Literatur die Wahrheit immer nur im Klatsch gesucht wird. Der „Fall Schlaikjer" ist sehr einfach: hier sind seine Kritiken — da sind seine Dramen. Wenn Sie den Kritiker nicht durch den Dramatiker, den Dramatiker nicht durch den Kritiker kritisieren können, dann haben Sie in meinen Augen auf alle Fälle unrecht, selbst wenn Sie beweisen könnten, was Sie besten, oder vielmehr schlimmsten Falles doch nur wahrscheinlich machen können. Wenn Sie solche Wege gehen, riskieren Sie, im Klatsch stecken zu bleiben, statt dass Sie wirken sollten. Aber lassen Sie sich warnen, und suchen Sie die Aufgabe Ihres Blattes wo anders, etwas höher, wenn's geht. Nur dadurch können Sie sich beweisen. Selbst wenn Sie im Falle Schlaikjer noch recht behielten, hätten Sie bei mir doch verloren. Man muss Ihnen aber zugute halten, dass es für die meisten leider keine anderen Wege mehr zu geben scheint. Diese Art des „Geistes"kampfes ist immer die erste, die die jungen Leute bei uns lernen. Aber Sie können sie am Ende noch verlernen. In dieser Absicht schrieb ich Ihnen.

Ergebenst

L. B.

Rudolf Kurtz:

Taufscheinhistorik.

Das sind Krebse, mit denen habe ich kein Mitgefühl:
greifst du sie, so kneifen sie:
lässt du sie, geht's rückwärts.
Fr. Nietzsche.

Es fällt mir schwer, Herrn Adolf Bartels nicht pathologisch zu betrachten. Die chronische Hypertrophie des Germanenbewusstseins birgt in ihrer eruptiven Heftigkeit alle Kriterien einer Zwangsidee, die früher oder später in absoluten Verfolgungswahn ausbrechen muss. Mir scheint die Zeit nicht mehr fern, wo Herr Professor Bartels sich von jüdischen Kabalen umdroht sieht, seine Speisen von Juden vergiftet glaubt, wie es einem anderen antisemitischen Heerführer (der übrigens eine fast vollkommene Analogie zu Herrn Bartels bildet) bereits geschehen ist.

Man könnte Herrn Bartels, als spasshaften Exzentrik, bei seinen nationalen Saltos belächeln, wenn er — wie eine Variétéspezialität — eine Ausnahmeerscheinung wäre. So ist er aber nur die ideale Potenz einer Pöbelroheit, die ihre Entladung im gesegneten Mittelalter in dunklen Judenhetzen gefunden, die — in neuester Zeit — in Russland sadistische Wut im Blute der Juden gekühlt. Und als ein Typ, als ein besonders vollkommenes Exemplar seiner Gattung, soll Herr Adolf Bartels hier betrachtet werden.

Seine Systematik — der Begriff ist im weitesten Sinne, als durchgehende Grundnote etwa, zu verstehen — basiert auf eine besondere Anwendung der Rassentheorie. Man denke nicht an die wissenschaftliche Bedeutung dieses Terminus, wie er in der Völkerpsychologie zutage tritt; Herr Bartels betont ausdrücklich, dass er seine Kenntniss der durchgehenden Vererbung gewisser „Rasse"-Momente durch eigene Anschauung erworben habe: „. . mein deutscher Nationalismus (so pflegt er seinen Judenhass zu bezeichnen) ist nicht aus Büchern, sondern einfach aus dem Leben, vor allem aus meiner langjährigen und sorgfältigen Betrachtung des jüdischen Treibens . . ." Der ernste Wissenschaftler wird diesen frivolen Empirismus, der lediglich auf der beschränkten persönlichen Erfahrung beruht, nicht etwa vergleichenden Studien der Völkerpsychologie entstammt, als feuilletonistisch und indiskutabel zurückweisen; gibt Herr Bartels doch selbst zu, dass er bei Abfassung seiner Literaturgeschichte „weder Gobineaus Rassenwerk noch Chamberlains Grundlagen" gekannt habe. Diese empörende Leichtfertigkeit eines angeblichen Gelehrten: biologische Studien zu treiben, ohne nur das notwendige „Handwerkszeug" dieser Wissenschaft zu kennen, ist literarisch nicht recht auszudrücken. Wie aber würde man einen Richter bezeichnen, der die Gesetze nicht kennt?

Doch mag die Verständnislosigkeit des Herrn Bartels dem Ernst der Sache weichen. Die biologische Berechtigung der Rassentheorie berührt mich in dieser Untersuchung nicht. Herr Bartels hat ihre vagen Erkenntnisse als absolut feststehend auf die Entwickelung der ästhetischen Fähigkeit angewandt. (Seine zugestandene fundamentale Unkenntnis ihrer Gesetze sei nicht in Betracht gezogen.) Seine Behauptungen gipfeln in dem Satze, dass gewisse spezifisch semitische Eigenschaften in der ästhetischen Produktion dieser

Rasse stets und erkennbar hervortreten: „. . . der ursprünglich jüdische Charakter blickt in den jüdischen Talenten selbstverständlich immer durch.“ Bei der Begründung dieses Satzes zeigt sich die prinzipielle Unfähigkeit des Herrn Professors, wissenschaftlich zu denken: durchgehende Empirie der Beweisführung, nicht die leiseste Andeutung eines rationalistischen Systems!

Die Wahrheit der Bartelsschen Theorie stützt sich also einzig und allein auf die angeblich gemeinsamen Kriterien aller Werke von Dichtern semitischer Abstammung. Er sucht diese Behauptung konsequent durchzuführen und glaubt so sicher an die Beweisfähigkeit dieser Behauptungen, dass er an der semitischen Abstammung festhält, wenn man ihm auch „den Taufzettel der Vorfahren des Dichters bis ins zehnte Glied vorlegt“. D. h. auch gegen die Wucht der Tatsachen! Auch hier gewinnt der „Nationalismus“ des Herrn Bartels klinische Färbung . . .

Mit der absoluten Wahrheit dieser Kriterien wäre die Bartelssche Theorie bewiesen — die geringste Erschütterung stempelt sie zu einer Regel, die Ausnahmen zulässt. Gesetze definieren sich durch ihre gleichbleibende, ausnahmslose Gültigkeit, und nur auf Gesetzen darf man ein System, eine Theorie aufbauen. Die von Herrn Bartels als „jüdisch“ bezeichneten Eigenschaften müssen also in allen Werken jüdischer Dichter wiederkehren — jedes Nichtzutreffen stürzt das Gesetz, macht die Unwahrscheinlichkeit der Regel gewisser . . .

Der „ursprünglich jüdische Charakter“, der „bei den jüdischen Talenten selbstverständlich immer durchbricht“, stellt sich zunächst in dem Bedürfnis nach Internationalität der Kunst und geschäftstüchtiger Ausbeutung der Saison dar. Im Gegensatz zu dem verdorbenen jüdischen Gesindel steht die edelechte germanische Rasse, die ebensoviel Tugenden als die andere Laster besitzt. „Im allgemeinen widerstrebt es dem germanischen Geiste ebensosehr, Kunst und Literatur als Geschäft zu betreiben, wie es dem jüdischen leicht fällt“, und: „die Juden können die zeitlichen Momente, die ja stets international sind, rascher aufnehmen, als die Völker mit bodenständiger Existenz . .“ Es ist schwer, die Fälschungen in diesen Worten übersichtlich zu gruppieren. Ich — als ein Arier germanischster Prägnanz — lasse mir zunächst nicht die „Geschäftsklugheit“ meiner Rasse abstreiten. Koryphäen wie: Kotzebue, Birch-Pfeiffer, Roderich Benedix, Brachvogel, die „speziell pornographischen Talente“: H. Clauren, A. von Schaden, die bändespinnende Luise Mühlbach, Gregor Samarow und die Damen der „Gartenlaube“? Glaubt Herr Bartels nun an die „Geschäftsklugheit deutscher Talente“? Auch die Behauptung, dass die Semiten besonders leicht „in Kunst machen“, ist allzu subjektiv. Aus der Statistik des Berliner „Deutschen Theaters“ (die dem vorzüglichen Jacobsohnschen Buche über das „Theater der Reichshauptstadt“ beigefügt ist) ist leicht zu erweisen, dass die meisten der an dieser jüdischen Bühne aufgeführten erfolgreichen Dramatiker „keine jüdischen Geschäftstalente“ sind. Über hundert Aufführungen erlebten in der Zeit von 1883—1904 die Werke folgender Autoren: Blumenthal, Dreyer, Fulda, Goethe, Grillparzer, Hauptmann, Hirschfeld, Maeterlinck, Rostand, Schönthan und Kadelburg, Sudermann, Wolzogen und Schumann. Wo bleiben die überwiegenden „jüdischen Geschäftstalente“? Mehr als Spekulanten dürften selbst

nach der Ansicht des Herrn Bartels die folgenden Schriftsteller semitischer Abstammung sein wie: Kompert, Franzos, Harden, Schnitzler, Hofmannsthal, Kerr, Hirschfeld, J. J. David, Leo Berg, Mauthner, George (?), die „Halbjuden" Heyse und Hopfen. Herr Bartels wird mir also zugestehen, dass sein „Gesetz" nicht eine unbeständige Regel, vielmehr eine Torheit ist, — und dieses „spezifisch jüdische" Kriterium ein Spiel seiner erregten Phantasie . . .! Beweist dieser Satz das Ungeschick des Herrn Bartels, offenkundige Wahrheiten zu verschleiern, so zeugt der andere von abgründiger historischer Unwissenheit (um schlimmere Annahmen zu vermeiden). Die Behauptung, dass die „zeitlichen" Momente immer „international" sind, ist kindlich unrichtig. Zeiten, wie die Freiheitskriege mit ihrer engen patriotischen Begeisterung oder die gleichgeartete Zeit um 1870 und 1871, widerlegen sie auch für den nur Einsichtigen. Ferner ist es eine besondere Fähigkeit der germanischen Autoren, die zeitlichen Momente aufzugreifen. Welch „aktuellen" Erfolg hatte Goethes „Götz" und „Werther"! Wie zeitlich war Schillers „Tell" oder „Jungfrau von Orleans"! (Man lese die Berichte über die erste Aufführung in Berlin, wo bei jeder anzüglichen Stelle patriotischer Jubel losbrach.) Wie sehr zeitlich war Kleists „Hermannsschlacht" oder Tiecks und Platens Literaturkomödien! Ich erinnere Herrn Bartels an Grabbes „Napoleon" und Gutzkows „Ritter vom Geiste", an Spielhagen u. a. (von der Moderne versteht er ja doch wenig)! Man sieht also, dass auch die Arier die zeitlichen Momente zu ergreifen und sehr wohl auszubeuten verstehen . .

Die wesentlichen Kriterien, die dem „semitischen" Kunstwerk die „charakteristische" Färbung verleihen, sind also nichts als Träume, die Herr Bartels voll unermüdlichen Eifers sich so lange vorgeschwatzt, bis er sich ihre Gesetzmässigkeit suggeriert hat. Nur so, unter Berücksichtigung des Pathologischen, ist es verständlich, dass er behauptet, die Juden gerecht und unvoreingenommen beurteilt zu haben: „. . . . es darf einen nicht verwundern, dass Juden und Christen (von uns Deutschen) gerecht beurteilt werden"!! Als ein Ausfluss dieser deutschen Gerechtigkeit erweist sich folgender Satz: „ . . . wir dürfen also von einem Fremden nicht verlangen, was er nicht kann! . ." So unvoreingenommen tritt der Historiker Adolf Bartels an die Beurteilung jüdischer Dichter! Ich habe bereits im Anfang erklärt, dass ich einiges literarisch nicht erklären kann, ohne mich „gerichtsnotorisch" zu machen . . . ich bin also gezwungen, eine durchaus pathologische Affektion der Gehirnrinde bei dem Herrn Professor anzunehmen. —

Diese eben widerlegten „Gesetze" sind der Stützpunkt seiner Theorie: Internationalität, geschäftstüchtige Mache, Virtuosentum (i. e. Ergreifen zeitlicher Momente) etc. Ich glaube, ihre wurzellose Nichtigkeit klargelegt zu haben; auf spezielle Theoreme wird mich noch die eingehendere Betrachtung führen . . .

Die wissenschaftliche Berechtigung zur Konstruktion einer Theorie besitzt also Herr Bartels nicht. Auf empirischem Wege wird sich seine Theorie nie beweisen lassen, — nur eine hohe philosophisch begabte Intelligenz vermag auf breiter biologischer Basis etwaige Rassen-Differenzen zu einem System zu vereinigen. Dass Bartels biologische Schulung nicht besitzt, hat er zugegeben, und von einem Durchschnittsliteraten darf sie schliesslich auch nicht verlangt werden; dass er aber keine philosophische Bildung besitzt,

ist für den Literarhistoriker eine grobe Gewissenlosigkeit. Diesen Mangel erweist die mehr als dürftige Kant-Ausführung, bezeigt seine sorgfältige Umgehung der Beziehungen von Dichtern und Philosophen: so bei den Romantikern, wo er behauptet, „dass uns dies hier nichts angehe". Vor allem aber das verkappte Selbstgeständnis bei Ed. von Hartmann, wo er seine Unzulänglichkeit selbst einsieht und sein Referat beginnt: „Die Philosophen sagen . . . ." Auch waren wohl seine Bestrebungen von Beginn an kompilatorische — seine ungezählten Zitate sprechen dafür —, auch seine eingestandene Unfähigkeit zur philologischen Arbeit. — —

Ich habe das Gebiet der reinen Theorie verlassen müssen und bin zu persönlichen Angriffen gelangt. In diesem Falle war es nicht zu vermeiden; Herr Adolf Bartels ist eine so typische Erscheinung, dass der Begriff der „Taufscheinhistorik" mit seiner Wesensqualität unauflöslich verbunden ist. Seine Handlungsweise bezeichnet das allgemeine Niveau der trostlosen Gilde, die ja Herrn Bartels auch als hochbegabten Gelehrten feiert. Ich bekämpfe in ihm nicht das Individuum, sondern die Richtung, und stehe nicht an, ausdrücklich zu versichern, dass mir die Persönlichkeit des Herrn Professors keine zehn Zeilen in einer ernsthaften Zeitschrift wert ist. —

Es ist versucht worden, die biologische und philosophische Unfähigkeit Bartels' zu erweisen. Um seine absolute Bedeutungslosigkeit als Literarhistoriker klarzustellen, muss ich kurz auf die notwendige psychische Struktur des Literarhistorikers eingehen.

Sein Wesentliches liegt — sofern er die Gesamtliteratur behandelt — in der soziologisch-ästhetischen Schilderung der Entwicklung. Marx hat das funktionale Verhältnis von Kapital und Kultur festgestellt. Die Entwickelung dieser Begriffe ist untrennbar, ihr Entstehen eng verknüpft. Der Darsteller der ästhetischen Entwickelung muss also notgedrungen ihre Verbindung mit der ökonomischen Struktur betrachten. Bartels fasst das Wesen des Literarhistorikers anders auf: „ . . er hat ja wohl in Deutschland noch das Recht, bloss Geschichtsdarsteller auf Grund der Dokumente, eben der Literaturwerke, der Dichtungen zu sein . ." Die Flachheit dieser Auffassung erweist sich auch in der Betrachtung des Kritikers „als eines geschäftlichen Berufes". — Geschichtsdarsteller: d. h. Inhaltsreporter sein, die Werke als ein Gegebenes aneinanderreihen, tiefere Ergründungen über die Psyche des Schaffenden vermeiden. Bartels umgeht fast ängstlich jede soziologische Begründung: der Ursprung des Werkes mündet im Dichter, der zusammenhanglos dasteht. Und das bei einem Manne, der das Wesentliche seines Werkes in psychologischen Aufschlüssen sieht, der sein System aus soziologischen Gründen kombiniert. Dieser unheilbare Widerspruch: Rassentheorie zu treiben, und doch alles Kulturschildernde, Soziologische zu vermeiden, ist so ungeheuerlich, dass auch hier nur eine klinische Untersuchung zu dem entscheidenden Resultat gelangen würde. Ich aber komme zu wichtigeren Dingen.

Es würden also dem Literarhistoriker Adolf Bartels zwei Möglichkeiten offen bleiben: durch ein überragendes historisches oder ästhetisches Verständnis seine Bildungsmängel zu verdecken. Er hat dies wohl eingesehen und behauptet: „Die besondere Bedeutung dieses Buches scheint mir auf ästhetischem Gebiet zu liegen," und; „ich denke dort Verbesserungen (in

historischer Hinsicht) angebracht zu haben, die Aussicht auf dauernde Einbürgerung haben." Bereits oben habe ich einige erhebliche Schnitzer des Herrn Bartels aufgezeigt, in der Folge wird sich seine bedenkliche Unsicherheit noch mehr herausstellen. —

Bartels ist voller Wut gegen die Scherer-Schule. Gegen Wilhelm Scherer sind alle Mittel gerecht. Einmal schreibt er über einen Satz Scherers: „Dieser Ausspruch allein genügt für jeden ästhetisch Einsichtigen, den Ästhetiker Scherer zu den Toten zu werfen." Als er selbst seiner Roheit wegen angegriffen wird, behauptet er kühn und stolz: „Man wird wohl dem Herrn noch die Überzeugung beibringen können, dass er eine so schwere Behauptung nicht mit einem Beispiel beweisen kann." Die Widersprüche in seinen Werken sind ungezählt. Er schreibt: „Kritik menschlichen Tuns und menschlicher Zustände ist doch etwas anderes als Kritik künstlerischer Werke." Und einige Zeilen weiter: „Der Künstler ist genau so verantwortlich für seine Taten, wie ein anderer Mensch." Oder: „Nie ist ein Künstler durch die Kritik stumm gemacht." Auf der anderen Seite: „ . . freilich, das absolute Stillschweigen kann er nicht vertragen." — Ein etwas schwererer Fall: „Man darf dem Dichter keine niedrigen persönlichen Motive unterschieben." Und: „Man hat mich in unqualifizierbarer Weise angegriffen, weil ich Frank Wedekind auf Grund von literarischen Veröffentlichungen, nicht etwa privater Dinge, stark verkommen genannt habe." Über das Leitmotiv, das ihn zur Abfassung seiner Literaturgeschichte trieb, berichtet er: „ . . unsere für das breite gebildete Publikum geschriebenen Werke schleppen zu viel Ballast mit . . . die vorliegende Geschichte der deutschen Literatur verdankt praktischen Erwägungen ihren Ursprung." Und später: „Populäre Zwecke verfolge ich mit meinem Buche nicht . . ."

Diese kurze Zusammenstellung (die sich um Dutzende von Beispielen vermehren liesse) mag genügen, die unlogische Veranlagung des Herrn Bartels zu erweisen. Der Raum verbietet ein näheres Eingehen auf die beiden Bände seiner Literaturgeschichte; nur einige, das System charakterisierende Beispiele mögen weiter das Bild des Herrn Professors allfarbig ergeben. Seine nationalistischen Utopien verleugnen nie, dass sie vor allem pro domo Geltung haben sollen. Die besonderen und allgemeinen Eigenschaften der germanischen Rasse überstrahlen alles. Überdies herrscht eine bodenständige, reaktionäre Tendenz in seinen Büchern, die zuletzt von S. Lublinski aufgedeckt wurde, der bis jetzt Herrn Bartels mit den geschliffensten Waffen bekämpft hat. Nur feststellen will ich, dass Bartels die Zensur mit den üblichen Mitteln verteidigt, jede antiklerikale Richtung eines Schriftstellers nach Möglichkeit unterdrückt. Zur offenkundigen Fälschung wird dieses Verfahren bei Walther v. d. Vogelweide, wo sie mit einer beiläufigen Notiz abgetan wird. Seine mangelhafte Kenntnis der Zeitumstände versperrt ihm das Eindringen in die Dichter, viele Werke kennt er gar nicht oder doch sehr oberflächlich. Von Reuters „Schellmuffsky" behauptet er, dass er „das Soldatenideal des 16. Jahrhunderts noch einmal verkörpere". Das ist nachweisbar Unsinn. Aber Bartels kennt nicht einmal Goethes Gedichte: er behauptet, dass Goethe von Bettina von Arnim „nicht viel wissen wollte". Goethe hat Bettinen in den „Venezianischen Epigrammen" eine Reihe von Dichtungen gewidmet, die Herr Bartels also nicht kennt. Übrigens ergibt sich aus den Tagebüchern und Eckermann eher das direkte

Gegenteil. Aber solche Kleinigkeiten vergisst man bald über Dinge massiverer Art, so wenn Bartels einen gehassten Kollegen herabsetzen will. Er behauptet von Richard M. Meyer: „Raabe wird einfach als Epigone abgetan." Meyer schreibt aber sieben Folioseiten über Wilhelm Raabe!

Über das Interesse-Quantum, das Bartels den verschiedenen Perioden zugewandt hat, will ich schweigen. Nur erwähnt sei dies: Herr Bartels, der angeblich „vom Standpunkt der Gegenwart" schreibt, tut einen überaus bedeutsamen Teil der Moderne in einigen neunzig Zeilen ab; einem Raum, den er allein zur Charakterisierung Magnus Lichtwers (eines dürftigen Fabeldichters des 18. Jahrhunderts) braucht. Und zwar „behandelt" er in dieser Spanne: Dehmel, Przybyszewski, Morgenstern, Bruns, George, Hofmannsthal, Dörmann, Altenberg, Evers, Schaukal, Rilke, Scholz, Dauthendey, Mombert, Hille, Wedekind, Janitschek, Croissant-Rust, delle Grazie, Dery, E. Rosmer. Alles in 90 Zeilen! Einfach verschwiegen hat Herr Bartels: Leo Berg*), Mauthner, Harden, Kerr, Speidel — er nennt sie in einer Broschüre Feuilletonisten! —, ebenso den Historiker Kurt Breysig, die Dichter Vollmoeller, Hanstein, Zoozmann, Holitscher, Grotthus, Servaes, die Literarhistoriker S. Lublinski, Richard M. Meyer. Über die Moderne vermag er nichts als hohles Clichégeschwätz vorzubringen, seine Ausführungen über Décadence sind von naivster Plumpheit, er hat keinen Raum für ihre Schilderung, obwohl er Seite um Seite anwendet, um lediglich Büchertitel anzuführen. Er hat, nebenbei bemerkt, die unglaublich altfränkische Gewohnheit, den Dichter mit allen Namen und Vornamen zu zitieren, Gerhart Johann Robert Hauptmann, Karl Johann Philipp Spitta, Karl Ferdinand Wilhelm Solger u. s. w. Um diese Pandorabüchse vollkommen zu machen, besitzt Herr Bartels nicht einen Funken Stilgefühl, Ich will nur weniges nennen. Er schreibt: „ . . . Das wäre ja noch schöner, wenn jeder Dichter, der stimmungsvolle Einzelbilder gibt, gleich ein Romantiker sein wollte . . ." So äussert sich das Ausdrucksvermögen einer Küchenmagd, Herr Bartels! Wortgruppen wie „namentlich fast überall" kehren häufig wieder. Man wird den Hass des Herrn Professors gegen die Stilbewegung der Moderne jetzt begreifen, wird auch verstehen, warum Nietzsche keine selbständige Charakteristik erhalten hat. Verbunden mit diesem exorbitanten Mangel sprachlicher Ausdrucksfähigkeit ist sein Umgehen festlegender Urteile — überall schwächt er durch Beiworte ab, wie: ‚in der Regel', ‚im ganzen', ‚fast', ‚beinahe' u. s. w.

Die verborgensten Tiefen der pedantischen Seele Bartels' öffnen sich in der „Festlegung" Heinrich Heines, in dem er „den Hort des modernen Judentums" sieht. Er schwillt vor Selbstbewusstsein, wenn er von diesem „Glanzpunkt" seines Werkes spricht. Rüde Schimpferei und plumpe Verbohrtheit kennzeichnen die ganze Heine-Ausfürung.

Herr Bartels fundamentiert seine „Geschichte" — eingestandenermassen — auf die Werke, nicht auf die Dichter. Bei Heine macht er eine Ausnahme und reportiert persönliche Züge, um sie — im widerwärtigsten Sinne natürlich — auf das Werk zurückwirken zu lassen. So unvoreingenommen und ehrlich ist er hier.

---

*) Sehr begreiflich, da Leo Berg in seinem Essay „Kritik und Rasse" die Sinnlosigkeit dieses Systems in meisterlicher Weise endgültig erwiesen hat.

Seine Argumentationen, um die Minderwertigkeit Heines zu erweisen, sind selbst bei diesem Manne der verbohrtesten Verranntheit ein Tiefpunkt. Er behauptet: „Heine ist Jude, und da die Lyrik noch mehr als jede andere dichterische Gattung Ausfluss der Volksseele ist, so kann Heine unmöglich der grösste deutsche Lyriker mit oder nach Goethe sein.“ Und Heines, fast einzigartige Popularität?! Was weist die typischen Merkmale des deutschen Volksliedes in erhöhtem Masse auf, als die Loreley? Und glaubt Herr Bartels, dass ein Landfremder die Seele eines deutschen Komponisten so glühen lassen würde wie Heine Schumann? Natürlich hat Herr Bartels eine Erklärung für diese Erscheinung bei der Hand: „Heine hat die Elemente seiner Poesie anderen deutschen Lyrikern und dem Volksliede entnommen.“ Diese Behauptung ist von fadenscheinigster Trivialität. Bei jedem Dichter lassen sich die „Elemente“ auf zeitlich frühere zurückführen, man denke an Bürger und die schottischen Balladen, an Goethe und das Volkslied, an den jungen Schiller und Bürger, an Hebbel und Uhland! Die allgemeine Gültigkeit dieses Satzes geht aus der Entwicklung hervor, Bartels hat ihn einfach auf Heine spezialisiert. So „ziehen uns bei Heine wohl zunächst die vertrauten deutsch-romantischen Elemente an“. Jawohl, nur diese! Wie stellt sich Herr Bartels künstlerisch wirksame „deutsche Elemente“ vor? Selbstverständlich „fehlt Heine die Anschaulichkeit“, er „wirtschaftet (o Küchenmagd!) mit konventionellen Bildern“. Die Konventionalität Heines ist nicht grösser, als die des von Bartels übermässig geschätzten Mörike. Der Unterschied ist ein von der Gedichtzahl abhängiger quantitativer; man muss berücksichtigen, dass die Mehrzahl der Heineschen Bilder durch häufige Anwendung und Nachahmung abgeschliffen sind, auch hat ihm die allzunahe Berührung mit den wesenseinseitigen Romantikern geschadet. Der mehr schwäbische Mörike ist wesentlich volksunberührter, doch ist an Koventionellem kein Mangel: das schon bei Klopstock flatternde Rosenband findet bei ihm noch häufige Anwendung.

Herr Bartels führt die Gedichte an, „die den ganzen Lyriker Heine geben,“ und vergisst mehr als die Hälfte: die beiden Grenadiere, am Kreuzweg, die Wallfahrt nach Kevlaar, Schlacht bei Hastings u. a. Die Scheidung der Heineschen Lyrik in Balladen und Lieder ist eine mehr oder minder bewusste Fälschung, da er auf die Gesamtdarstellung des Lyrikers Heine abzielt. Mehr seltsam als töricht ist der Vorwurf der Einförmigkeit der Heineschen Stoffwahl: „seine Gedichte handeln nur von (verratener und neuer) Liebe.“ Er greife wieder zu Mörike: das Resultat wird überraschend sein. Und zum Schluss behauptet er: „Ich habe an seiner Poesie gelten lassen, was gut ist“.

Besonders bezeichnend für das Reinlichkeitsgefühl Bartels' scheinen mir die Bemerkungen zu sein, die — ohne direkt zu beleidigen — den Schein schmutzigster Feilheit auf den Dichter werfen: „. . . Er sah sehr wohl ein, dass man mit vortrefflicher Lyrik zwar unsterblich, aber schwerlich bei Lebzeiten ein berühmter, d. h. gut bezahlter und gefürchteter Mann werde.“ O harmlose Perfidie, einer Selbstverständlichkeit einen persönlichen Stachel zu geben! Erwähnt mag noch sein, dass er „Deutschland“ und „Atta Troll“ für „gereimte Feuilletons“ erklärt . . .! Nicht Arroganz, aber ein Oberlehrer!

Herr Bartels besitzt die Wut zur Natürlichkeit. Er reisst ein, was über die Grenze des Naiv-Begriffsmässigen ragt. So stilisiert er den hochgradigen Neuropathen Hebbel zu einem gesunden und liebevollen Naturburschen; so

hasst er die Romantiker mit der ganzen Wut seiner eichelgenährten Seele. Seine Werte über Friedrich Schlegel sind von lapidarer Stumpfheit. Auch die graziöse Kunst der Stimmungsfälschung ist ihm nicht fremd, so verschweigt er Hölderlins antipatriotische Tendenz. Auf diesem Boden erwächst die sittlichkeitsgetünchte Behauptung, die mehr als alles ein Opfer am Altar des Demos bedeutet, nämlich: „dass bei uns alles nicht Männliche und nicht Sittliche allezeit bekämpft wurde." Diese handgreifliche Fälschung mag ein Blättchen aus Deutschlands kulturfeinster Zeit erweisen, aus dem Weimar der vorletzten Jahrhundertwende. Man lese den Briefwechsel der Romantiker. Der grosse Goethe tat lustig mit, seine Verschen und die Venezianischen Epigramme — doch Herr Bartels kennt sie ja nicht! Der evangelische Pfarrer Schleiermacher hatte Briefe über die Lucinde geschrieben, Schiller bot einer Dame — er war verheiratet — eine Reise nach Paris an, Goethe gar lebte in einem Konkubinat (so würde der Herr Professor es bei einem Juden nennen). Wie würde Herr Bartels übrigens einen Juden nennen, der so starker Stimulanzen bedürfte, wie Friedrich Schiller? Oder der Dinge geschrieben, wie Wielands komische Erzählungen? Die Sittenverderbnis war gross, Crébillon war bei Hofe eine gern gelesene Lektüre, Cotta klagte über den geringen Absatz der Goetheschen Werke, Wieland hatte schlüpfrige Erzählungen des Lucian übersetzt, Heinse gar den Petronius! Die Romantiker lebten in einem wüsten, erotischen Durcheinander, Jean Paul erklärte Weimar für das Paradies der Damen. Das ist ein intimes Stück deutscher Lebenskunst aus der Klassikerzeit, vom seligen Hoffmannswaldau liessen sich mannigfache und erbauliche Dinge berichten . . .

Herr Adolf Bartels mag sich noch einmal sagen, dass diese Untersuchung die Richtung treffen soll. Ich betone dies, um die Selbsteinschätzung des Herrn Professors nicht unnötig zu vergrössern. Solange das ästhetische Verständnis in Deutschland noch nicht ganz „national" geworden ist, wird man Herren vom Schlage des Herrn Adolf Bartels als komisches Beiwerk eine Zeitlang mitschleppen, bis ihre Gefährlichkeit an den Tag tritt und es müheloses Spiel des Nachrichters ist, ihre Philisterseelen hinwegzublasen. Es muss Bahn geschaffen werden für eine neue Generation ästhetisch begabter Kulturpsychologen. Hemmnisse sind in Entwicklungsstadien von doppelter Schädlichkeit, die Bodenkammer ist der geeignete Ort für das alte Literaturgerümpe, für die unsagbar lächerliche und philiströse Erscheinung der Taufscheinhistorik!

In philistros . . . das war noch immer das Motto, wenn es galt, verstaubte und brüchige Phraseure aus der Bahn zu räumen, Befangene und Ungerechte zu vertreiben — Raum für die neue Generation!

□ □

Das Rezensionsexemplar, der Waschzettel und die Selbstanzeige. (Eine Diskussion.)

Die ökonomische Tradition der Selbstanzeige zwingt den Künstler, das Wesentlich-Neuschaffende seines Werkes, die kernbildenden Innerlichkeiten seines seelischen Schaffens in geschlossener und wohlkonzentrierter Form zu sagen. Das lineare Beiwerk der Ausführung verschwindet, der Wert des Werkes steht in lapidaren Worten vor dem Leser, wie es sich im Schöpfer selbst widerspiegelt unter der Optik seiner Enttäuschung und gebärenden Leiden. So stellt sich die Selbstanzeige als Kunstwerk dar, als elementarer Fruchtboden des Gesamtwerkes; aufschlussreicher ist der psychologische Gehalt. Die seelischen Verbindungen, die von dem Leben des Künstlers in sein Werk hinüber und zurück fluten, finden ihre unbewusste und scharfumrissene Spiegelung in der Selbstanzeige, — denn wo quellen die verborgenen Flüsse der Seele kraftvoller und zärtlicher hervor, als in den Worten des Dichters über sein Werk? Wo prägt sich sein Relief schärfer und freudiger aus, als im einsamen Gespräch mit den Wünschen seiner Seele. Der gedrängte Raum der Selbstanzeige kann der Niederschlag von den Hoffnungen und dem Selbstbewusstsein einer füllereichen Generation sein. Vertraulich und naiv offenbart wie ein Brief, unter dem Eindruck des eben vollendeten Werkes geschrieben.

Voraussetzung und Basis einer Kultur der Selbstanzeige ist die sichtende Hand eines Kunstrichters (die scheidende Tätigkeit in schärfster Betonung), der die Elaborate grossspurigen Reklamebedürfnisses und gezierter Erhabenheit von den ehrlich wollenden Summarien des Künstlers trennt. Die Praxis zu diesen Theorien bieten die Jahrgänge der „Zukunft“ unter der meisterlichen Führung Maximilian Hardens.

Es ist selbstverständlich widersinnig, die Kritik durch Selbstanzeigen ersetzen zu wollen. Solche Objektivität dem eigenen Werke gegenüber setzt eine Generation fühlloser und unbegeisterter Bürger voraus, die das eigene Werk nur unter der Optik eines Gesamt- (Volks-) Schaffens sehen. Ebensowenig kann sie je Selbstkritik sein; wie eine solche bestenfalls aussieht, zeigt Nietzsches Versuch einer Selbstkritik zur „Geburt der Tragödie“, die eher eine aufwühlende und triumphierende Paraphrase eines geliebten, jugendbegeisterten Werkes ist. Die Autokritik wird ein mühseliges und nutzloses Ringen der Ernsten sein oder die leichtstreuende Hand unkritischer Tageserfolgler verraten. Das Wesentliche der Selbstanzeige aber ist: die grübelnde und innige Analyse der Eigenseele, die sich zugleich zur Synthese verdichtet. Hier liegt auch ihr psychologischer Reiz: dass sie den Dichter nackter und ruhiger gibt, als die lastende Monumentalität des Kunstwerks.

Berlin. Max Havelaar.

*

Nach meiner Ansicht dürfte es zu einer Unmöglichkeit gehören, den Waschzettel, der dem Rezensionsexemplar beigelegt ist, verschwinden zu lassen. Das Übel ist schon zu tief eingewurzelt, die gewaltsame Änderung würde den Verlegern ziemlichen Schaden zufügen, denn mir persönlich sind eine ganze Anzahl Herren, die teilweise sogar tonangebende Blätter leiten, bekannt,

die ihr Urteil nur auf Grund des Waschzettels aufbauen und Bücher, denen ein solcher „Wisch“ nicht beiliegt, ungeprüft beiseite legen.

Als Entschuldigungsgrund für solches Tun wird fast immer Zeitmangel angegeben. Obgleich dies oft zutrifft, sehe ich doch schliesslich keine Veranlassung, den „Waschzettel“ zurechtzustutzen. Vielmehr wäre es doch wohl die Pflicht der Redakteure, wenigstens einige Stellen der Bücher zu lesen, um das Typische derselben zu erfassen, und hierzu hat jeder Schriftleiter Zeit, vorausgesetzt, dass er eben will.

Es ist aber noch ein Punkt zu berücksichtigen, der den „Waschzettel“ zu besonderer Geltung gebracht hat, das ist die — ich will nicht sagen „Gedankenarmut“ — Gedankenfaulheit. Es gibt nämlich gewisse „Kritiker“, die verlegen um Phrasen sind, wie sie ein Buch loben oder herunterreissen sollen, und hier springt der Waschzettel hilfreich ein. Es ist leider ein Übel, dass dem Autor eines Werkes oft der „Waschzettel“ besser gelingt als sein Buch, und der geistesarme — pardon geistesfaule — „Kritiker“ ist über die zierlichen Redewendungen entzückt und schneidet und klebt den Zettel zurecht, dass es eine Lust ist; womöglich prangt unter dieser „Arbeit“ noch der Name des „Kritikers“.

Es würde eine Sisyphus-Arbeit sein, wollte man dem „Waschzettel“ zu Leibe gehen, denn die Zeitungen, die ihn abdrucken, dürften wohl nie alle werden. —

Am besten, es bleibt, wie es ist, denn die Selbstanzeigen werden das Übel nur verschlimmern, und es hiesse den Teufel mit Beelzebub austreiben.

Zum Schlusse noch einen Vorschlag:

Wäre es nicht möglich, eine kritische Zentrale zu gründen, die aus namhaften Kritikern bestehen müsste und unparteiisch — im Ehrenamt — die Kritik der neuerschienenen Bücher ausübt. Diese Urteile könnten dann ev. von Blättern, die keine Zeit und Gelegenheit zu eigenen Besprechungen haben, abgedruckt werden.

Also ein „Waschzettel“ in verbesserter Auflage, mit dem Unterschiede, dass er eben unparteiisch und den Tatsachen entsprechend wäre. —

Dieser, Vorschlag erscheint mir allerdings sehr wenig geeignet, in die Praxis übersetzt zu werden.

Erstens welcher berufene Kritiker hat in unserer modernen schnelllebigen Zeit Lust, unentgeltlich Bücher zu beurteilen, denn wenn wirklich der Verlag eine Entschädigung zahlte, so fiele die Hauptsache — das Unparteiische — fort.

Zweitens dürfte dann der Verleger die neuerschienenen Bücher nur zuerst einzig und allein der kritischen Abteilung ausliefern. — — — Verfehltes Experiment — — —

Also wieder Zukunftsmusik — — —

Leipzig. Erich R. Salbey.

*

Herr Prof. Hanns Fechner schreibt:

Ich sende Ihnen zur Benutzung für das Thema: Selbstanzeigen beiliegenden Druckbogen, der einem Buche — einem Teile der „Allgemeinen synchronistischen Weltgeschichte aus dem Jahre 1781“ — beigeheftet war.

Wir bringen aus dem alten Schriftstück einige besonders interessante Stellen zum Abdruck:

Anzeige.

In Beziehung und mit Verweisung eines gesitteten Publikums auf die, unter dem Titul: — „Nachricht und Fundations-Gesetze von der Buchhandlung der Gelehrten, die in der Fürstl. Anhaltischen Residenz-Stadt Dessau errichtet ist" — im Druck erschienene Schrift, wird hiermit angezeiget, dass mit dem ersten April dieses Jahres, monatlich herausgegeben werden sollen: — Berichte der Buchhandlung der Gelehrten in Dessau, und diese Berichte sollen enthalten:

1) Anzeigen von dem Inhalte, von der Absicht, und von der Einrichtung derjenigen Werke, die in der Buchhandlung der Gelehrten zu haben sind, nebst der Bogenzahl und dem Ladenpreise derselben. Diese Anzeigen sollen aber aufsetzen, und an die Buchhandlung senden, die Verfasser dieser Werke, oder irgend ein berühmter Mann, den sich der Verfasser selbst erwählen kann, der aber, (besonders da, wo er ein Werk, das, wie z. Exempel Predigten, nicht immer einen eigenen ganz besonderen Zweck und Inhalt hat, nur überhaupt mit seinem Beyfalle krönt) sich selbst auch nennen muss, damit er, wenn er etwas ohne Grund gepriesen hat, seine eigene Schande trage, und nicht wie bey andern Journalen sehr wohl möglich ist, in Dunkel und Finsterniss gehüllet, das Publikum ganz ungestrafet äffen könne.

2) Sollen diese Berichte enthalten, Anzeigen der Werke, die noch unter der Feder sind, und statt dessen, dass in den andern Journalen das Publikum mit den Werken dann allererst bekannt gemachet wird, wann die Werke schon vor einem halben, oder ganzen Jahre, ja wohl vor einigen Jahren schon erschienen sind, so soll es nun, noch ehe sie erscheinen, damit bekannt gemachet werden, und das zum offenbaren Vortheile ihrer Verfasser und ihrer Verleger.

*

In A. Halberts Ausführungen zu meinen Zeilen über die „Selbstanzeige" hat sich ein kleines Missverständnis eingeschlichen, das ich nicht unaufgeklärt lassen möchte. Es lag mir vollständig fern, die Selbstanzeigen für Theater und Konzert anzuraten. Meine Worte bezogen sich nur auf die Erwähnung dieser Faktoren und der honorierten Kritik, der sie unterliegen; welch letztere ich der für die Zeitungsverleger kostenlosen Selbstanzeige gegenüberstellte. Dies zur Erläuterung. —

Sonst hätte ich Herrn Halbert nur entgegenzusetzen, dass mich die von ihm befürchtete Schädigung der Kritik durch die Selbstanzeige seltsam anmutet. Die Selbstanzeige, wie ich sie denke, eine Wiedergabe einer besonders prägnanten Stelle aus dem Werke des anzeigenden Autors, allenfalls mit einigen Erläuterungen, nicht eine Selbstkritik, — wie sollte die schaden? Zudem schliesst, wie bereits erwähnt, die Selbstanzeige eine eingehende kritisch-sachliche Würdigung durchaus nicht aus, sie verhindert nur die leichtfertige „Besprechung". — Was die Abneigung der Redaktionen gegen die Selbstanzeige betrifft, wegen deren gleichzeitiger Veröffentlichung in Konkurrenzblättern, so halte ich dieses Bedenken nicht für unüberwindlich. Hoffentlich lassen sich zu der angeschnittenen Frage auch Stimmen aus dem Kreise der Redaktionen vernehmen.

Hans Freimark.

Unsere Umfrage. III.

Carl Bleibtreu, Berlin:

Ob unsere Kritik reformbedürftig sei? Das ist ein neckischer Scherz, nicht wahr? Denn dass es schon lange keine Kritik in künstlerischen Dingen mehr gibt, pfeifen doch die bekannten Spatzen auf den Dächern. Was verstand man seit alters her unter Kritik? Ruhiges sachliches Urteil einer erstens massgebenden, zweitens völlig unbeeinflussten, ausserhalb jeder Partei stehenden Persönlichkeit. Ein Kritiker soll einen vereidigten Sachverständigen oder gar einen entscheidenden Richter vorstellen. Gewiss gibt es anfechtbare juristische Urteile, sogar Justizmorde, doch nur in seltensten Fällen wird man persönliche Parteilichkeit des Richters voraussetzen dürfen, auch kann man ihn ja unter Umständen als „befangen" ablehnen. Aber dass irgendein beliebiger als ausschlaggebender Sachverständiger auftrete, dass jemand über Maschinen oder Stiefel das letzte Wort spreche, der nie eine Maschine konstruieren half oder einen Stiefel nähte, schliesst sich im bürgerlichen Leben von selber aus. Und wenn ein Schuster über Maschinen urteilen wollte, würde es heissen: Schuster, bleib bei deinem Leisten! Das alles aber wird durch die löbliche Einrichtung der Tageskritik in künstlerischen Dingen genau auf den Kopf gestellt. Sind die Leute, die über hohe Literatur urteilen, Sachverständige? Von den sogenannten Kunstschriftstellern schweige ich ganz, die über Malerei und Skulptur wacker Stroh dreschen, ohne blasse Ahnung von Technik, aus der Tiefe ihres Gemütes oder vielmehr nach Aushorchen parteiischer Fachleute ihr massgebendes Verdikt in die Welt schleudern. Bleiben wir bei der „literarischen" Kritik, da diese im ganzen doch den breitesten Raum einnimmt und auch unendlich mehr Einfluss auf Theater und Literatur besitzt, als alle Kunstgelehrten und Kunstjournalisten auf das Los der bildenden Künstler. Woraufhin verleiht man solch ständiges Amt an einer Zeitung? Im günstigeren Falle, wenn jemand das Diplom vorweist, er habe an einer Universität sogenannte Ästhetik „gehört" und sich einige schematische Regeln zu eigen gemacht, infolgedessen der geliebte chinesische Doktorhut seinen Schädel krönte. In dieser Hinsicht hat besonders der selige Scherer unsäglich geschadet, indem er eine Schule von versippten Strebern grosszog, die mit seiner unreifen Philologenästhetik die Welt überschwemmten und zuletzt sogar die Theater eroberten. Sie haben es herrlich weit gebracht, die Schererschüler Schlenther und Brahm. Diese Herren, die heut als Bühnenherrscher sich vornehm über unanständigen Ton der Presse entrüsten, wenn ihnen mal ein Naiver die Wahrheit geigt, haben ursprünglich den rüdesten Ton erst in die sogenannte Kritik hineingetragen. Wer erinnert sich nicht der giftgrünen Heftchen der „Freien Bühne", der famosen Rezensionen dieser Dioskuren in der „Vossischen Zeitung"! Der arme Brahm musste dort ausscheiden, weil ihm etwas Menschliches passiert sein soll — er besprach eine Aufführung, die gar nicht stattfand —, und die Sippe gründete ihm eiligst die Freie Bühne, von wo ein findiges Konsortium von literarischen Geschäftsleuten, Morgenluft witternd vor Sonnenaufgang, ihn auf den kurulischen Sessel des sogenannten Deutschen Theaters bugsierte. Schlenther dagegen machte die Spalten der ehrwürdigen Tante Voss so lange unsicher, bis er durch gewandte

Benutzung einer inneren Palastintrige des ehrwürdigen Burgtheaters seine geschätzte Tätigkeit in jene heiligen Hallen und das gegenüberliegende Löwenbräu verpflanzen durfte. In seiner köstlichen Vornehmheit des kritischen Pathos verschonte er nicht das Kind im Mutterleibe, nicht die persönliche Erscheinung der Autoren. Bei Erstaufführung eines Opus des seligen A. v. Hanstein mokierte er sich hohnlächelnd über dessen schmächtige Gestalt. Auch betitelte er mit dem ihm eigenen Anstand in seinem Karlchen-Miessnik-Buch über Hauptmann meine unbedeutende Person als „grotesk". Doch einen feinen Zug möchte ich der Eigenart dieses Gewaltigen beifügen. Im Jahre 1900 anlässlich Aufführung meines Dramas „Karma" in Wien gab mir die „Deutsche Schriftstellergenossenschaft" ein Festessen, bei welchem andere Wiener Theaterdirektoren erschienen, Schlenther sich jedoch entschuldigen liess, weil er leider „ein persönliches Rencontre" mit mir gehabt habe. Das war nun freilich eine freie Erfindung, da wir uns „persönlich" überhaupt nie begegneten. Dagegen äusserte er huldvoll zum Oberregisseur Pohler, ich sei trotz alledem ein „Genie" und er werde sich „Karma" ansehen. Letzteres tat er natürlich nicht, erstere Äusserung, die mir Pohler ehrenwortlich versicherte, würde seine sonstigen süffisanten Hohnworte über den „grotesken" Bleibtreu in eigentümliche Beleuchtung rücken. Allein das Rätsel löst sich einfach. Schlenther merkte nämlich staunend, dass der in Berlin längst totgesagte Bleibtreu in Wien noch springlebendig sei, und daraufhin änderte er seine Taktik. Nein, nein, ein so gerechter Kritiker verkennt gar nicht meine Verdienste, hegt auch gar keine Geschäftsanimosität wider mich, strotzt sogar von Wohlwollen: alles andre ist bloss von Bleibtreu ausgestreute Verleumdung, der immer alle gerechten Kritiker wegen des kleinsten Tadels anpöbelt und sich selber seine Unbeliebtheit zuzuschreiben hat, wenn er überall „persönliche Rencontres" provoziert! Was für ein gerechter Mann unser Schlenther überhaupt ist, bewies er schlagend, als er ein Opus seines Todfeinds Bahr am Burgtheater aufführte. Welche Unbefangenheit! Schade nur, dass die böse Welt es einfach genug auslegte: als eine notgedrungene Bestechung des einflussreichen Theaterkritikers vom „N. W. Tagbl." Ei ja wohl, wenn ich heut Theaterkritiker der Tante Voss oder eines Mosseschen oder Scherlschen Organs wäre, so wüsste ich mich vor dem lauteren Kunstenthusiasmus der Berliner Direktoren nicht zu retten, die plötzlich über Nacht meine sämtlichen Dramen einstudieren möchten! Und hier legen wir gleich den Finger des ungläubigen Thomas in die offene Wunde, warum unsre zünftige Kritik verrottet bis ins Mark.

Vor Gericht darf man Richter als befangen ablehnen, und angesichts moralischer Bestechlichkeit erhebt sich zürnend die wahre öffentliche Meinung. Aber gegen das Richteramt in Kunstdingen, wo ein Beliebiger sich als öffentliche Meinung ausgibt, gibt es keine Appellation, nicht mal Auflehnung sittlicher Entrüstung. Hier darf jeder wirtschaften, wie er will. Kritikübung an einflussreicher Tageszeitung ward heut das bequemste Mittel, sich revolvermässig durchzusetzen und Karriere zu machen. Das Gesetz nennt es schon Erpressung, wenn ein Gläubiger einen Schuldner bedroht, dagegen ist nicht Erpressung, systematisch seinen Einfluss auszunutzen, bis man ein Stück des gefürchteten Rezensenten aufführt. Als Possart die Intendanz in München übernahm, freuten sich alle Skandalfreunde auf den Giftstrom, mit welchem sein alter Feind Sigl das Ereignis übergiessen werde. Doch siehe da, Sigl benahm sich

sehr liebenswürdig, und das verstand man erst, als gleich darauf ein alter Ladenhüter, Sigls plagiatorische Ausschlachtung eines fremden Romans, von Possart untertänigst am Hoftheater zur Aufführung gebracht wurde. Bestechung ist es ferner, wenn mal ein armer Teufel ertappt wird, wie er Bezahlung für eine literarische Anpreisung einsteckte. Ausser zwei anderen Fällen, die ich als belanglos nicht erwähnen will und wobei das sittliche Scherbengericht der Berliner Presse jeden kundigen Thebaner bis zu Lachtränen rührte, kam hier als bekanntestes Beispiel die Hetze gegen einen greisen Musikreferenten vor, der ohne geringen klingenden Entgelt Anfängerinnen nicht besprechen wollte. Das war gewiss nicht ideal, aber ein armer rechtschaffner Mensch wie dieser, dem nicht Beteiligung an Finanzoperationen wie andern vornehmen Redakteuren zu Gebote stand, frisst eben in der Not wie der Teufel Fliegen. Dachte denn niemand daran, dass derselbe „Bestechliche" heroisch für Richard Wagner stritt, als dieser noch in tiefster Verkennung schwebte, dass er hier für eine echte grosse Sache wahrlich unbestechlich zu eigenem Nachteil sich mühte? Tut nichts, der Lump wird verbrannt, dieser Elende, der förmlich das Bestechungsniveau durch die Geringfügigkeit seiner Rezensionsgebühren herabdrückte! Auch hier gilt der Grundsatz: die kleinen Diebe hängt man, die grossen lässt man laufen! Denn Bestechung ist es natürlich nicht, wenn man zwar niemals seine reinen Hände durch Offenhalten für milde Spenden entweiht, dafür sich aber einer mächtigen Clique durch dick und dünn verpflichtet und den Rütlischwur leistet, alles ihr Gefällige heraufzuloben und alles ihr Missfällige herunterzureissen.

In dieser Hinsicht leistete besonders der Hauptmannrummel Grosses, der im Zeichen des Verkehrs einen Triumph moderner Technik bedeutet. Diese Schwarze Bande einer weitverzweigten Streberverschwörung bildet ein einig Volk von Brüdern, in keiner Not sich trennend und Gefahr: je wuchtiger ein Hauptmannopus abfällt, je schärfer die Unbefangenen alle Gebresten dieser Mieselsucht aufdecken, desto kecker und lauter lärmt die Korybantensippe mit ihrem Pressetamtam, und im allgemeinen gelingt es ihrem Marktschreiergeheul, die Stimme der Vernunft zu übertönen. Aber dazu gehört eben Beschlagnahme aller Warttürme des Presseschwindels mit Hauptmann-Bediensteten. Von jedem Minarett muss einer schreien: Es ist nur ein Gott, Allah akbar, Gerhart ist gross! So war es z. B. den Dioskuren lange ein Dorn im Auge, dass die Scherl-Organe, vielleicht aus Rivalität gegen das für Brahm wirkende „Berliner Tageblatt", den Hauptmannradau nicht mitmachen wollten. Da liess der weise Manager alle Minen seines millionärrischen Einflusses in ihm versippten Kreisen springen — und siehe da, eines Tages posaunten im „Lokalanzeiger" Herr Philipp Stein, und im „Tag" der gottvolle Doktor Kerr, naher Verwandter der unsterblichen Friederike Kempner aus Breslau. Ja, die Schlesische Landsmannschaft muss auch noch ins Spiel. Für den Armen Heinrich v. d. Schreiberhaue lässt jeder schlesische Musensohn sein Leben, in der stillen Hoffnung, dieser geheimnisvolle Rübezahl werde auch ihn zur Erfolgkoppe hinaufgeleiten, wo die Grosse Glocke der Reklame läutet. Da kannten sie freilich Hauptmann schlecht, über den seine einstigen Freunde, Erwecker und Entdecker J. Schlaf, Arno Holz, A. v. Hanstein Wunderdinge von Dankbarkeit zu erzählen hatten. Dieser wahrhafte Übermensch hält in einsamer Majestät nichts vom Fördern

anderer und spricht mit jenem Tiefsinn Michael Kramers: Tod ist die mildeste Form des Lebens, und Selbstessen macht fett. Aber dafür fleusst er über von Leutseligkeit gegen seine treuen Leute, dem berühmten Reporter Holzbock liest er persönlich seine Manuskripte vor, und es sollte mich überraschen, wenn er mit Kerr nicht ein brüderliches Du tauscht. Wie sollte er auch seiner Grösse Herkunft verleugnen! Zwei Kritikaster haben ihn „gemacht" und hiermit selber ein opulentes Geschäft gemacht, fortan sind alle Mitglieder dieser nobeln Zunft ihm heilig. So verpönte er auch weihevoll Sudermanns Meuterei wider „Verrohung der Kritik" unmittelbar vor Aufführung des „armen Heinrich" am Burgtheater Freund Schlenthers, und die Presse quittierte natürlich für diesen Ausdruck vornehmer Gesinnung durch möglichste Schonung der traurigen Missgeburt. Doch um auf den Begriff der Bestechung zurückzukommen: es wäre Missverständnis, wenn man Kerrs und Steins zum Erbrechen reizende Konvulsionen vor ihrem schlesischen Götzen bloss für Erkenntlichkeit halten wollte, weil für Erwerb so guter einflussreicher Posten durch interessierte Verbindungen doch entsprechende Gegenleistung geboten werden muss. Nein, Phillipp Stein ist als Privatmann ein anständiger und sogar wolmeinender Mensch, auch Kerr gehört wohl zu den schrecklichen Menschen, vor denen Mirabeau warnte: „Er glaubt, was er sagt." Auch dass der begabte Herr in ulkigen Stilorgien den Wilden Mann simulierte, sehr tüchtig berechnete Sensationspose, gestaltete sich allmählich zu betrübender Wahrhaftigkeit. Hier passt Heines ungerechtes Witzwort auf Musset: „Eine künstliche Ruine, die mit der Zeit wirklich verwittert", denn ach, Kerrs ästhetische Wahnsinnsgrimassen scheinen schon zur andern Natur geworden. Dies ist jener Herr, der von Rezensionen fordert, dass sie ein Kunstwerk sein sollen!

Nun wohl, wenn die Lobsuchtsanfälle dieser Herrschaften in ekelhafte Paroxysmen überschnappen, wenn der frühere Redakteur der Allgemeinen Fleischerzeitung uns seine kritischen Ochsenschnitte in so blutig ungarem Zustande vorsetzt, so können beide sicher eidlich versichern, ihr Gerede sei ihre ehrliche Meinung. Gleichwohl irren diejenigen, die in kindlicher Raserei der Brahmgemeinden vor jedem Werk ihres Dalai Lama nur unheilbare Geisteskrankheit erkennen, welche jede freie Willensbestimmung ausschliesst. O nein, unter der Massenhypnose taucht hier verteufelt schlauer Instinkt aus den Tiefen des Unbewussten auf. Wenn man die Mitgliederzahl dieser Gemeindevorsteher durchmustert, trifft man bei jedem auf bestimmte verwandte Züge. Sie alle verfolgen bewusst und unbewusst allgemeine destruktive Zwecke, indem sie einen Undramatiker für einen Bühnentragiker, einen fleissigen Könner im Kleinen für einen Grossen und Allergrössten ausgeben, zum Teil auch wirklich diese unnatürliche Fälschung als natürliche Wahrheit zu sehen glauben, sintemal der ganze Hauptmann Geist von ihrem Geist, gleichsam einen geborenen Hauptmann ihrer Falstaffkompagnie bedeutet. Da aber alle Höhergebildeten ganz anderer Meinung über Ziele wahrer Dichtung und ferner das harmlose Publikum nicht verpflichtet ist, den Zweck entsittlichender Nivellierung und Beschwindelung zu fördern, so liegt hier systematische Vergewaltigung und Nötigung vor, eine Art Erpressungstyrannis gemachter Erfolge vermittelst eines selbstbestochenen Presserings, ein Trust zur Ergatterung von allerlei Cliquevorteilen und zwar mit unlauterem Wett-

bewerb. Denn wohl glauben Leute wie Kerr, Stein und Genossen selber an ihre dienstbeflissenen Handlangereien am Hauptmanntempel, wohl wehrte sich Alfred Kerr mal mit Recht gegen anonyme Anpöbelung, die ihm Soupers bei Brahm und dergleichen vorwerfen wollte. Aber für den Kundigen bleibt völlig gleichgültig, ob handgreifliche Bestechung oder Freundschaftssoupers und dergleichen mitbestimmen oder nicht, sondern die ganze Art der Inszenierung, überall eingeschworene Hauptmannianer auf die kurulischen Sessel einzuschmuggeln, bildet schon eine Bestechung in aller Form. Denn was wird bezweckt? Unentwegte Parteilichkeit unter der Maske unbefangener Würdigung. Druckt vielleicht irgendeiner dieser Kritiker unter jede seiner massgebenden Ausschwitzungen die Glosse: „Ich persönlich bin durch literarischen Fahneneid gebunden, jede Ordre meines Hauptmanns auszuführen mit gebundener Marschroute?“ Gott bewahre! Sondern jeder ihrer kobolzschiessenden Purzelbäume, ihrer ästhetischen Salto Mortales, erscheint als plötzlicher freier Akt ungezwungener Begeisterung. Und siehe da, diese Scharfgesichter, die für jede Kleinigkeit, jedes Schönpflästerchen Hauptmannscher Muse und ihrer Gefolgschaft gleicher Art (Hirschfeld, Schnitzler, Hofmannsthal, Beer u. s. w.) ein so krankhaft verfeinertes Sehvermögen entwickeln, sind auf einmal blind für jede Schönheit anderer Zeitgenossen. Was sage ich, blind? Nein, sie sehen überhaupt nicht hin, und wenn man ihnen Brillen für ihre Kurzsichtigkeit anbietet, lehnen sie dankend ab, denn sie wollen nicht sehen. Sie sind angestellt, um einen bestimmten Sehwinkel festzuhalten, von wo sich alles andere verzerrt darstellt wie in einem Hohlspiegel. Obschon sie dies andere meist überhaupt nicht vor Augen sahen, werden sie in jedem Falle, wo man sie zwangsweise mit der Nase daraufstösst, mit allerlei ophthalmologischen Fachausdrücken ihrer Farbenblindheit umherwerfen und dem dummen Publikum einreden, ihr ästhetischer Phrasenquatsch töne erhabene Sprüche aus der Weisheit güldener Wolke. Ob Farbenblindheit eine angeborene oder durch Anpassung erworbene Eigenschaft sei, ist eine Doktorfrage für Biologen; ich begnüge mich mit der Feststellung, dass diese Gesamtmethode des Totschweigens, Unterdrückens, Herunterreissens aller nicht zur Clique Gehörigen, diese Errichtung eines Erfolgmonopols mit Boykottierung aller Outsider, ganz einfach auf unlauteren Wettbewerb hinausläuft.

Man mag über Sudermann denken, wie man will, es bleibt eine Unverschämtheit, dass Kerr den ahnungsvollen einstigen Dichter des „Katzensteg“ und den kräftigen Zeichner mancher packenden Gesellschaftsszene fortwährend als blossen Macher behandelt und ihm sogar ein talentloses Bänkelsängerliedchen anheftete mit dem Refrain „Kotzebue, Kotzebue“. Freilich war's gerade von Sudermann ein komisches Unterfangen, über „Verrohung“ zu zetern, da er in seinem eigenen Leibtrabanten die gleiche Unart aufzüchtete. Wie Brahm-Schlenther auf Hauptmann, so ward Neumann-Hofer auf Sudermann Bühnenleiter, nachdem er kritische Handlangerdienste seinem langbärtigen Heros gefrondet. Wie die Hauptmannmannen über jeden Quark ihres Abgottes Reklamenotizen in alle Winde schicken, so versandte der treue Hofer begeisterte Erfolgberichte vor Aufführung von „Sodoms Ende“. Überhaupt diesen biederen Cherusker eine Hermannsschlacht wider die nämliche Berliner Presse einfädeln zu sehen, die ihn beutelüstern

auf den Schild hob, war ein Schauspiel für Götter. Doch kaum minder komisch die würdevolle Unschuldskomödie, die Herr Harden zur Abwehr aufspielte. Lauter hohles Gewäsch: Die Kritiker seien wohlwollende ehrliche Wahrheitsforscher, besonders Harden selber, auch besitze Kritik ja gar keine Macht, nicht an ihr seien Kleist, Hebbel, Grabbe, Grillparzer u. s. w. gescheitert, sondern am bösen Publikum. Natürlich wissentlicher Unsinn, denn für so unwissend halte ich Harden nicht, dass er die infame Misshandlung solcher genialen Menschen durch zeitgenössische Kritik und die erst hierdurch erzeugte Ablehnung des Publikums nicht kennen sollte. Ist nicht bezeichnend, dass Richard Wagner so lange dem Unverständnis der Masse begegnete, als die Kritik ihn höhnisch abtat, dagegen sofort Erfolg hatte, als immer mehr einflussreiche Blätter auf seine Seite traten? Letzteres tut die Presse freilich immer erst dann, wenn sie fürchtet, das Genie könne sich am Ende auch ohne sie durch andere mächtige Einflüsse (dort König Ludwig) durchsetzen. Oder würde wohl Hauptmanns Anfang, trotzdem die ganze ästhetische Philistermasse hier Fortsetzung der „Revolution der Literatur" fälschlich annahm, noch so glatt und glimpflich sich behauptet haben, wenn nicht Schlenther für ihn die Lärmtrompete der „Vossischen Zeitung" blies? Doch sein Erfolg wuchs erst, als sich auch das Tageblatt — wie die „Vossische" aus purem Hass gegen die bisherigen Wortführer der neuen Richtung, die man nun durch einen gefällig konzilianten Hauptkerl verdrängen konnte — auf seine Seite schlug. Und ganz entschieden war sein „Sieg" doch erst, als auch die Scherl-Organe sich der neuen literarischen Monopolpachtung anschlossen. Aber solche heuchlerischen Versicherungen wie obige Hardens hört die Presse gern. Man reibt sich schmunzelnd die Hände und kichert: So werden wir das Odium los, und unsere Allmacht bleibt doch dieselbe, denn Publikus tanzt ja doch nach unserer Pfeife.

Sehr richtig. Die ideal- und bildungslose Masse entnimmt der Zeitung, wie ihr etwas gefallen hat. Sie sieht zehnmal lieber Blumenthals „Grosse Glocke" als Hauptmanns „Versunkene Glocke", hundertmal lieber Kadelburgs „Familientag", als so unerquickliche Familientragödien wie Lear und Hamlet. Das Märchen vom faulen Glockenheinrich klänge ihr so schwülstig dumpf, wie — es ist, aber die Kritik versichert allerlei Schönes, und da darf man doch nicht ungebildet dahinten bleiben. Ausserdem welch pikante persönliche Note? Der Meister hat seinen Schmerz über den Durchfall seines gigantischen „Florian" hier ausgehaucht — pfui, schäme dich, Publikum, dass du dich so blamiert hast, und gib ihm jauchzende Ehrenerklärung, auf dass du deine „Büldung" beweisest! „O wie prächtig sind des Kaisers neue Kleider!" heult die Menge wie in Andersens Märchen. Und wenn ein Kind dazwischenruft: „Aber er hat ja gar nichts an!", dann wird es in die Ecke gestellt und mit der Rute bestraft. . .

Nun, Harden scheint seine Leute zu kennen. Seine witzlos öde Selbstbeweihräucherung ward noch gar als taktisch meisterhaft anerkannt und tötete Sudermanns Flugschrift vollends, eine Eitelkeit die andere, nämlich wie immer die kühlüberlegende mit Bescheidenheitsmaske die unvorsichtig vordringliche. Da konnte Hermann Sudermann mal erkennen, wie sehr er das Ansehen eines deutschen Dichters von Presse Gnaden überschätzte. Er dachte ohne diese alleinigen Königsmacher fertig zu werden, heiss gekränkt durch

zunehmende Geschäftsschädigung seiner Firma zugunsten der Nationalanleihe Hauptmann (G. m. b. H.). Der Unglückliche! Seine Klagen druckte das Tageblatt überhaupt nur ab wegen der Ausfälle auf Harden, und als auch diese nicht verfingen, da gab es Krach, alle Papiere der Sudermann-Aktien fielen. Das Publikum, früher sudermanngläubig, war entsetzt: also alles Schwindel, die heilige Kritik wirft diesen Überschätzten zu den Toten, und damit ist er pleite.

Dagegen fiel natürlich meine beissende Hohnschrift „Verrohung der Literatur" so ziemlich platt ins Wasser. Dass mir einige Blätter bescheinigten, ich hätte das Zeug zu einem Luther oder Lessing, tröstete mich wenig, da ich nach diesem Lorbeer durchaus nicht trachte. Das, worauf es ankam, ward sorgfältig vertuscht. Vielleicht interessiert aber die kleine Indiskretion, dass ich das sardonische Einleitungskapitel ursprünglich Herrn Maximilian Harden, gleich nach Sudermanns Ausspritzung, zum Abdruck anbot. Seine gewunden verbindliche Ausrede, er dürfe doch nicht einem andern seine (Hardens) Verteidigung übertragen, erregte mir Lachkrämpfe. Erstens wusste Harden sehr gut, dass ich ihn selber nur nebenher dabei verteidigte, zweitens sprach ich als selber Angegriffener, da Herr Sudermann sich nicht entblödete, meine arme Person auch noch in die Gilde der Verrohten als „Sansculotten" einzureihen. Drittens würde der von blutiger Ironie in stilistischem Glanz schillernde Erguss wirkliches Aufsehen erregt und also Hardens Blatte nur genützt haben, sowie auch seiner eigenen Sache. Aber war ihm schon letzteres nicht recht, um seine eigenen langweilig trockenen Selbstbelobigungen nicht in Schatten stellen zu lassen, so befiel den Zukunftsmann vor allem instinktive Angst vor etwaigen Folgen, dass hierdurch die wahre Wahrheit ans Licht treten könne, die weder mit Sudermanns persönlicher Klage noch mit Hardens persönlicher Verteidigung etwas gemein hat.

Dieser Maximilian der Unbestechliche, dieser katonische Robespierre literarischer Unabhängigkeitsallüren, der sich über alle übrigen „Tintenkulis" brüstet und sie tatsächlich als bester deutscher Publizist überragt, gehört zu den giftigsten Schädlingen am Baum ästhetischer Erkenntnis. Muster eines effeminierten Dekadenten, so dass zuletzt auch sein ursprünglich blendender und schneidender Stil in stumpfe Manieriertheit ausartete, findet er nur dann noch jene Kraft, die nun einmal jeder Wahrheit innewohnt, wenn er rein negativ gegen Presse-Humbug zu Felde zieht, wie in dem trefflichen Menzelnekrolog und der geistvollen Verulkung der Gorki-Posse. Positiv aber vermag er sich nur für perverse Sadismen des begabten Wedekind oder spielerische Form-Schnitzlereien zu erwärmen. Gerade ihn durchtränkt der uralte Ästhetikschwindel der „Form", womit man je nach wechselndem Zeitbedürfnis allzeit sich das Bedeutende vom Leibe hielt, sofern es sich nicht in Schablone einfügte. Dieser Schwindel, von dem fast die gesamte Ästhetik und Kritik zehrt, ist deshalb so drollig, weil solche Ignoranten nicht ahnen, dass Form und Inhalt völlig eins sind, dass jede Form notwendig aus dem Inhalt herauswächst. Wer also hochtrabend eine Form tadelt, verrät damit nur, dass seine subjektive Beschränktheit sich eine bestimmte einseitige Form meist akademischen Schulgepräges als Norm vorspiegelt, dass er zu unreif ist, den Inhalt zu verdauen, und sich daher an irgend eine eingebildete Äusserlichkeitsschwäche heftet. Um ein Beispiel zu nennen: nicht die schwülstigen Verse

der „Versunkenen Glocke“ soll man tadeln, sondern den schwülstig-hohlen Inhalt, nicht die trefflichen Dialektreden der „Weber“ loben, sondern den ausgezeichneten Gehalt des Werkes an realistischer Sehkraft für Gegenständliches. Übliche „Kritik“ aber besteht darin, sozusagen nicht zu lesen, was ein Dichter dachte, wollte und hiernach schuf, sondern wie ein Korrektor nach Druckfehlern herumzuspähen. Doch hier ist nicht der Ort, dies weiter auszuführen. Betont sei nur, dass gerade Harden, von heiligem Zorn über Sudermanns Anwürfe erfüllt, in weitem Bogen jeder Gelegenheit auswicht, um für Verkannte und Unterdrückte ein Zeugnis abzulegen, dass seiner (im Grunde frivolen) Salonnatur jedes Verständnis für wahren Ernst und Idealismus fehlt.

Da müssen wir doch auch seinen Schützling Jacobsohn betrachten. Dieser junge Herr beherrschte so lange die Welt, wo man sich nicht langweilt, an jedem blauen Montag, bis er als unheilbar belasteter Kleptomane entlarvt wurde. Wenn Harden ihn hochherzig verteidigte, so geschah dies erstens, weil er ihn vordem als besten kritischen Kopf Berlins pries und Se. unfehlbare Majestät doch nie geruhen dürfen, unrecht zu haben. Zweitens aber, weil er in diesem Jüngling ein wahlverwandtes Diminutiv-Ich, einen aus der Zukunft in die Zeitungswoche verpflanzten Harden erkannte. Allein bei seinem mässigen Vorrat an zitatlosen eigenen Gedanken entging ihm ganz der einzige mildernde Umstand, den er für Jacobsohns Plagiatmanie anrufen konnte. Das Triumphgeheul über den „zur Strecke gebrachten“ Kollegen war ja erbaulich anzuhören. Jeder Rundreise-Interviewer, der täglich alle aufgeschnappten Floskeln anderer plaziert, schwoll von Hochgefühl. Niemandem kam der Einfall, wie beschämend es für Presse und Publikum sei, dass ein „grüner Junge“, dessen ungeheure Souveränität sich sogar am literarischen Eigentumsrecht anderer Skribenten vergriff, jahrelang eine wirkliche Macht bedeutete. Pfui, wie schön! schmunzelte Berlin. „Heut ist Siegfried wieder frech!“ rief man sich freudestrahlend zu. Ach, dass so viel friedliche Siegerkraft durch schnöden Hagenschuss plötzlich dahingerafft in ihrer Sünden Maienblüte! Die löbl. Berliner Presse ist entschieden um eine „Attraktion“ ärmer. Nun bestand zwar Jung-Siegfried zu drei Viertel aus blosser Keckheit, zu ein Viertel aber doch aus eigenem selbständigen Geist, letzteres war seine Achillesferse, seine ungehörnte Stelle, wo er sterblich war. Denn, vom Geist getrieben, übte er mancherlei Ketzerei gegen den literarischen Börsenschwindel und störte das Geschäft. So stiess ihn denn die Sippe, sonst jeden nützlichen Genossen mit dem Mantel der Liebe deckend, entrüstet aus, als ihm sein Plagiatunfall begegnete. Der arme Junge verlor den Kopf und sein loses Maulwerk dazu und vergass dreist aufzutrumpfen, was auch sein Gönner Harden vergass: „Nun wohl, ich habe plagiiert. Was aber tut denn ihr alle in euren sogenannten Kunsturteilen? Ihr käut doch bloss wieder, was ihr irgend wo anders hörtet oder laset, alle früheren Rezensionen über Hauptmann waren nur aus Schlenther, Brahm, Erich Schmidt nachempfunden oder abgeschrieben. Und woher bezieht ihr denn eure Urteile über solche Dichter, die seitab von der Heerstrasse liegen? Aus dem Dutzend spottschlechter Literaturgeschichten, deren Urheber die Werke, über die sie hochtrabend faseln, ebenso wenig kennen als ihr. Und da wollt ihr von Plagiieren reden! Eure ganze Tätigkeit ist ein einziges Plagiieren und Suggerieren. Man muss euch in Berlin und Wien bei Premièren

beobachten, wie ihr zusammenhockt und tuschelt, Skribenten der politisch verschiedenfarbigsten Blätter, aber „unterm Strich“ alle innerlich verbunden durch geheimnisvolle Bande der Clique und Schachermacherei. Eure Urteile entlehnt ihr fix und fertig der Mode, die etwa ein paar erfolgreiche Streber wie Brahm und Schlenther eingeführt, und bei all euren Stellungnahmen schielt ihr nach den Fleischtöpfen Ägyptens, den einflussreichen Verbindungen. Ein Schlagwort wird ausgegeben — wupp, schreibt ihr's alle einer vom andern ab. Ihr geistigen Plagiatoren, ich stahl wenigstens nur Wortsätze, ihr aber stehlt alle Urteile über Wertmassstäbe aus selber unlauteren Quellen!“

Dieses ist die Verteidigung des Siegfried Jacobsohn. Jungsiegfried war ein stolzer Knab', stieg aber nur leider von des Montags Burg herab, und bald wird irgend ein Neuer vom gleichen Schlag singen: „Nun bin ich selber ein Ritter wert.“ Denn derlei Schreihälse mit und ohne Plagiate sind öffentliches Bedürfnis. Zweifelt man etwa an Obigem? Nur ein Beispiel: Kaum machte Herr Prof. Richard M. Meyer in seiner Literaturgeschichte fürs Tiergartenviertel die erstaunliche Entdeckung, dass ich eigentlich mit Bahr seelisch verwandt sei, als der Wiener Korrespondent der „Kölnischen Zeitung“ auch schon weihevoll berichtete, Bahr sei mein „Sternenbruder“, mit dem ich tiefinnerlich zusammenhänge. Die ungeheuerliche Komik dieses plagiierten Vergleichs zu begreifen darf ich wohl literarischen Lesern überlassen. So aber erbt sich geradezu Blödsinniges wie eine ewige Krankheit fort, ähnlich die unentwegt nachgeschriebene Rederei, dass meine Dramen denen Grabbes ähneln. Ein Schwätzer erzählte auch mal, ich hätte in meinem Drama „Weltgericht“ eine Anleihe bei Büchners Danton-Szenen gemacht — weil der harmlose Knabe historische Worte Dantons und St. Justs für Büchnersche Erfindung hielt — und ich warte noch immer darauf, diesen Blödsinn mal irgend wo anders nachgeschrieben zu finden. Denn überall trifft man in derlei unbefangenen Urteilen liebe alte Bekannte. So hat Herr Rudolph Lothar, der kürzlich ein Buch über deutsches Drama zusammengeistreichelte, aus der Tiefe seines Gemütes ein übrigens wohlwollend angehauchtes Verdikt hervorgeholt, das aus Bartels, Hanstein, Lamprecht und anderen ein Potpourri bietet. Lamprecht wiederum, der mit Recht berühmte Kulturhistoriker, hat seinerseits tiefsinnig und übrigens wohlwollend über meine literarische Persönlichkeit orakelt, mir aber in jeder Zeile verraten, dass er dies alles bloss aus Hanstein schöpfte, den er verschiedentlich missverstand, ohne seine Unparteilichkeit durch eigene Lektüre meiner Werke trüben zu lassen. Hansteins „Jüngstes Deutschland“, aus dem Unzählige schöpfen und eine Masse sachlicher Irrtümer daraus übernehmen, muss ich zwar als Gegengift gegen die gewissenlose Dreistigkeit eines Richard M. Meyer und eines teutschesten Bartels gelten lassen, konnte aber damals nicht umhin, mehrere perfide Verdrehungen und Verschweigungen darin festzustellen, und kann doch von schwächlichem Vertreter der Epigonenjambik nicht wirkliches Verständnis für realistische Historiendramen erwarten. Doch um den Wert all dieser neueren Literaturgeschichten mit einem Schlag zu klären, frage ich, was wohl Hauptmannianer zu folgendem heutigen Verzeichnis der Werke ihres Idols sagen würden:

„Vor Sonnenaufgang.“ „Promethidenlos.“ „Bahnwärter Thiel“, eine soziale Fuhrmannstragödie. „Die Einsamen.“ „Die Menschen.“ „Florian Geyer,“ soziale Satire aus dem Weberelend. Ha Rache! „Promethidenlos,“

ein obskures als Manuskript gedrucktes Jugendwerk, „Thiel“ ebenso unbekannt, eine Novellenskizze! „Einsame — Menschen“ hält dieser Wicht für zwei verschiedene Stücke, und wo bleiben überhaupt alle späteren bedeutenderen Werke des Grossmeisters? Beruhigt euch, gute Leute, eurem Idol wird so was nie angetan werden, ich habe bloss genau nachgebildet, was bei Bartels, Hanstein, Meyer sowie in einem Leitfaden von Carl Busse über die Werke eines so obskuren Dichterlings wie Bleibtreu steht, den Herr Carl Busse (Clique Schlenther-Erich Schmidt) per Fusstritt beiseite stösst, obschon er früher dessen Werke mal mächtig lobte! Also Blumenlese aus obigen Literarhistorikern ergibt, dass ich drei bekanntere Dichtungen schrieb: „Dies Irae“, „Lyrisches Tagebuch,“ „Letzte Wahrheiten“. (Letzteres philosophisches Büchlein ist nicht mal meinen feurigsten Anhängern bekannt, aber Richard M. Meyer kennt es genau — dem Titel nach.) Meine Schlachtdichtungen sind „taktische Studien“! Ferner schuf ich zwei Napoleonsdramen „Der Imperator“, „Der Übermensch“. (Ersteres rein kriegshistorisches Werk ein Drama! Letzteres nur als Manuskript gedrucktes Drama kennt Bartels genau!) Ferner sind „Dies Irae“ und „Sedan“ zwei ganz verschiedene Bücher, und endlich bin ich schon 1891 selig gestorben, denn jenseits dieses Jahres schuf ich bei Hanstein überhaupt nichts mehr! Schade, dass gerade meine bedeutendsten Werke „die Vertreter des Jahrhunderts“ und die Dramen „Karma“, „der Heilskönig“ ins 20. Jahrhundert fallen! Doch freilich, wen können solche reklamelosen Kleinigkeiten interessieren!

Wozu sich länger mit all diesen unwissenden Fälschern aufhalten! Das Nötige darüber sagt u. a. ein treffliches Buch von Stauff von der March „Zensur, Theater, Kritik“. Alle obigen Machwerke (nur das Hansteinsche ist einigermassen verdienstlicher) sind in weite Kreise gedrungen, auf Schritt und Tritt begegnet man Plagiaten daraus in Urteilen von Presse und Publikum. Dagegen erfreut sich die einzige gediegene unparteiliche Literaturgeschichte von Professor Max Koch in Breslau, (dem ich hierbei anstatt des stets vermiedenen privaten meinen öffentlichen Dank ausspreche) offenbar nicht des Beifalls der Presse, denn ich traf noch keine Plagiate daraus in sogenannten Kritiken. Wie darf auch ein Literarhistoriker und obendrein Universitätsprofessor sich unterfangen, gegen den Stachel zu löken und Hauptmann anzutasten, den doch Kollege Erich Schmidt unter die Klassiker erhöhte! Betrübend, dass so die innere Solidarität staatlich patentierter Ästhetiker in sich zerfällt! War's doch ein Haupttrik des Hauptmannrummels, alle Universitäts- und Gymnasiallehrerkreise, denen ja auch die Jörn Uhl-Blamage feierlich entwuchs, für die angebliche neue Richtung mobil zu machen! Man muss daher auch neue Schillerpreise stiften, um den dreimal gekrönten Grillparzerpreisbesitzer zum Schiller kraft Urteil des souveränen Volkes zu ernennen geleitet von Salonprofessoren und Burgtheaterdirektoren. Drei ist eine heilige Zahl, dreimal Null ist drei. Wie, dreimal Null sei Null? Handgreiflicher Irrtum! Drei Grillparzerpreise für je eine Niete ergeben für jede den Wertnenner Eins und die Dreieinigkeit der Preisrichter Schlenther, Erich Schmidt, Harden bestätigt aufs neue meine arithmetische Entdeckung: Drei Nullen ergeben drei. Sehr vermisst ward allgemein in solch hochwürdigem Freundeskollegium der Grillparzerpreise noch der Kollege Brahm. Es hat ja natürlich viel für sich, wenn festgelötete

Sippe schlauster Streber alle fetten Plätze belegt, von wo sie sich gegenseitig ihre Grösse bescheinigt und Prämien ihrer Händewaschung sich zuschanzt. Ob es freilich klug war, solchen Rekord der Schamlosigkeit zu erreichen, dass man sogar das Schillerjubiläum zu dem berüchtigten „Volksschillerpreis“ für Familie Hauptmann als würdigste Schillererben ausgrub, möge ein besserer Rechner entscheiden als ich, obschon ich für meine arithmetische Entdeckung zwar nicht den Grillparzerpreis, auf den ich natürlich keinen Anspruch habe, aber den Nobelpreis für neue arithmetische Verdienste fordern dürfte. Ob aber einst der köstliche Vorfall bei neulicher endgültiger Beerdigung des wieder ausgescharrten „Florian Geyer“ symbolisch wird? Dort fiel mal der Vorhang zu früh, flugs stürzte Hauptmann vor die Rampe und geruhte höchstselbst zu stottern: „Der Vorhang ist schuld, das hat den Aktschluss um seine Wirkung gebracht.“ Ach, es wird mal ein Aktschluss kommen, wo der Vorhang unwiderruflich fällt, allerdings nicht zu früh! La commedia è finita.

Füre erste aber stellte man auch noch das stolze Albion, wo sonst „Made in Germany“ verpönt ist, in den Dienst dieser einheimischen Literaturindustrie: Ehrendoktor von Oxford! O Solidarität internationaler Professorentyrannis! Nachdem Minor und Erich Schmidt schon die Wiener Akademie der Wissenschaften für ihren Schützling mobil gemacht, muss jetzt der in England fast völlig unbekannte Dichter auch noch die Weihen der verzopftesten Alma Mater erhalten. (Wusste doch Universitas Heidelberg bei ihrem Jubiläum keinen besseren literarischen Ehrendoktor zu wählen, als den biederen Pastor Frenssen!) Die Geschmacklosigkeit literaturfremder Kathederprofessoren wird eben nur noch von ihrer bodenlosen Jgnoranz in zeitgenössischer Dichtung übertroffen.

Sinnige Komödie spielen auch die Eidgenossen vom „Kunstwart“ und „Dürerbund“. Ihr Wartturm ist ein Maleratelier: sie warten auf Verwandlung der Dichtung in eine bildende Kunst. Vomiert man eine Zeitlang diesen Kohl von Wortplastik, so geht einem das bekannte Mühlrad im Kopfe herum. Man tue hinzu als Würze die prachtvolle Phrase „Heimatkunst“, rühre das Ganze mit etwas Antisemitismus durch, und der urteutsche Brei wird 50000 Lesern des „Kunstwarts“ barbarisch munden „als wie fünfhundert“ . . . Eseln. Fernstehenden schien es, als ob ein wirklicher Dichter, Fritz Lienhard, der auch nicht schlecht orakelt, die Gunst dieser Germanenhorde genösse. Kindlicher Wahn, wie soeben grimme Fehde zwischen Lienhard und Avenarius lehrt! Nein, das Geschäft dieser tüchtigen Leute besteht darin, überhaupt nichts anzuerkennen, wie denn Bartels auch über „Jörn Uhl“ seine Hände in Unschuld wäscht. Mit achtungsvollem Neid schauen sie auf die Hauptmannkonkurrenz, von Zeit zu Zeit sehen sie diesen Germanenplastiker gern, hüten sich aber nicht mit ihm zu brechen. Denn es muss alles vornehm wegrasiert werden, ausser ein paar ungefährlichen ollen Scharteken. Dann thronen einsam über allen Trümmern Ihro Hoheiten Bartels und Avenarius.

Dies begriff leider nicht M. G. Conrad in München, ein kolossaler Freigeist aus der bajuvarischen Walhalla, und biederte als Auch-Urgermanen den Bartels an. Doch dieser weiss immer, wo Bartel den Most holt, und lehnte mit fürnehmer Gebärde dankend ab. Darob ergrimmte Conrad und ergoss sich in ein jüdisches Wiener Blatt voll Abscheu vor solchem Antisemitismus.

Aber ach, nun deckte Bartels die nur zu persönlichen Motive von Conrads Heldenzorn auf, seine Broschüre „Kritiker und Kritikaster“ belehret uns, dass nur Er das Prädikat eines Kritikers verdient. O ja, ich selbst fühle mich ihm gegenüber schuldig. Denn einst stellte der selige Conradi mir einen gewissen Bartels vor, der mir auch gleich ein schaudervolles Gedicht „Die Girondisten“ versetzte. Man sieht, der Furchtbare trug schon damals den Dolch im Gewande. Ob ich die Schreiberei im „Magazin“ abdrucken liess, weiss ich nicht mehr; ich fürchte, nein. Aber man soll nie die Gefährlichkeit anscheinend unbedeutender Leute unterschätzen. Manchmal in unscheinbarer Hülle treten die Unsterblichen bei uns ein. Wenn sie gar nichts anderes können, kleistern sie eine Literaturgeschichte in fahrigem, dürrem Stil, voll von sachlichen Schnitzern, ohne Kenntnis der Dinge und Personen, über die sie schwätzen, — doch alles getragen von unübertrefflicher Anmassung und ehrbarer Biedermeierpose. Lässt man nun die Reklame der Kunstwartverschwörung kräftig los, so erzielt man sechs Auflagen, ganz wie früher der unvergessliche Julian Schmidt (ein Jude, Herr Bartels!) teutsch und würdevoll auf der Literatur herumtrampelte vermittels der Grenzbotenclique. Schade, dass Ferdinand Lassalle nicht mehr lebt! Den lieben Schmulian Jüd hat sein Hohn umgebracht, doch vor einem Bartels würde er sicher in ehrfürchtigen Schauern entweichen. — —

Dies, lieber Leser, der du gewiss bei jeder Zeile über den galligen, giftigen Bleibtreu zeterst und dich auf „vornehme“ Abfuhren freust, die man mir sicher verabreicht — dies ist die Wahrheit „voll und ganz“ über Wesen und Zweck der Kritik. Original, steig' auf in deiner Pracht! Alles Bedeutende besudeln, totschweigen, unterdrücken, sofern es nicht von Einfluss und Erfolg gehätschelt, jeden Humbug beschmeicheln, selbst immer neue Lügen und Phrasen erfinden, um die törichte Masse auf falsche Fährte zu locken, das ist ihr Wesen, das ist ihr Zweck. Unser neckischer Blumenthal, der natürlich heut als „Dichter“ kläglich über Verrohung jammert, suchte einst als selber Blutiger Oskar seine Opfer zu trösten, kein totes Werk werde durch Kritik lebendig, kein lebendiges dadurch getötet. O gewiss, du gutes Herz, deine Toten Löwen braucht nicht mal deine eigene Reklame zu töten, doch deine Weissen Rössl wagen heut noch springlebendig den Ritt ins alte romantische Land der vollen Theaterkassen. Was deinesgleichen unter tot und lebendig versteht, bedeutet ein Lotteriespiel, wo der Gewinner vom Schloss Alt-Heidelberg auf das Gesudel unter ihm herunterschaut. Nur der Lebende hat recht, ein lebender Hund mehr als ein toter Löwe. Gewiss, es gab nie „verkannte Genies“, jede Grösse ist schon bei Lebzeiten wenigstens von wenigen erkannt worden, und ein geistreicher Kopf schrieb über einen gewissen zeitgenössischen Dichter: „Ich glaube nicht an seine Bewältigung der Masse, doch die wenigen, die er für sich gewann, hätte kein anderer gewinnen können.“ Aber was die herrschende Kritik vermag: das Verdienst zu unterschlagen, den Riesen als Zwerg und den Zwerg als Riesen zu sehen, das hat sie allezeit redlich getan. Ihr waren Kotzebue und Iffland tonangebende Götter gegen Schiller und Goethe. Auch ein damaliger Londoner Schlenther, ein gewisser Nash, nannte Shakespeare völlig talentlos.

Dies ist nicht „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ des seligen Grabbe, dies ist plumper, grober Ernst. Wehe mir! Wie wird mein Frevel

geahndet werden! Ach, man wird mich selber als aussätzig meiden, mich räudiges Schaf! Gegenwart und Zukunft dürfen mitleidig spotten: Was will dieser Hamletvater, diese Grabesstimme aus der Unterwelt, dieser Moriturus der Vergangenheit, dies Gespenst der hochseligen Revolution der Literatur, das eine hübsche Zukunft lange hinter sich hat? Ach, ihr Lieben, ich will nichts, am wenigsten euch bessern: Denn ihr seid unverbesserlich. — —

Reformbedürftig? Wie kann etwas bedürftig sein, das gar nicht existiert? Kritik als vornehme Kunst starb mit Lessing und Heine, für heut gilt Goethes Losung: „Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent!“

Carl Sternheim.

Lothar Brieger-Wasservogel, Berlin:

Die heutige teilweise elende Kritik dürfte ihren Grund hauptsächlich in den traurigen materiellen Verhältnissen journalistischer Kreise haben. Wir sind da in Deutschland noch sehr weit zurück. Selbst die Kritiker erster Blätter empfangen ein im Verhältnisse zu ihrer Verantwortlichkeit ganz elendes Gehalt, das sie keineswegs unabhängig stellt, sondern sie ihren Verlegern gegenüber fast durchweg zur Stellung literarischer Commis herabdrückt. So weiss ich vom Kunstkritiker einer einflussreichen Tageszeitung, dass er für seine Mühen das fürstliche Monatsgehalt von 150 Mark bezieht. Freilich ist das ein krasser Fall. Aber es scheint mir klar, dass unter diesen Umständen von Idealismus nicht viel die Rede sein kann. Eng hiermit zusammen hängt es, dass ein anderes hochgerühmtes Ding, die „kritische Unparteilichkeit“, nur als fade Phrase existiert. Der Kritiker hat stramm die Richtung seiner Zeitung zu vertreten, seine persönliche Meinung ist Privatsache. Das klingt paradox, ist aber traurige Wahrheit. Wird er subjektiv, so „fliegt“ er. Es fehlt ja nicht an Menschenmaterial. So weiss ich von einem anderen Berliner Kritiker eines allerersten Blattes, der nach langen Jahren der Knechtschaft endlich den bewundernswürdigen Mut eigener Überzeugung gefunden hat, dass seitdem seine Stellung in gemeinster Weise und nicht ohne Erfolg unterwühlt wird. Ich glaube kein Schwarzseher zu sein, wenn ich versichere, dass der Kritiker von heute jeden kaufmännisch Angestellten zu beneiden alle Ursache hat.

Die Nachtkritik halte ich für etwas Gutes. Ich bin der Meinung, dass die erste Impression eines Kunstwerkes die wertvollste ist. Was natürlich eine sorgfältige Nachprüfung nicht ausschliesst.

Lothar Brieger-Wasservogel

Lothar Schmidt, Berlin:

Ihre erste Frage: „Bedarf die Kritik von heute einer Reform?“

Ich antworte: Du lieber Gott, was bedürfte heutzutage nicht einer Reform? Mehr aber als der Kritik täte dem Publikum die Reform not.

Ein Publikum, das nicht wagt, seine eigenen Gedanken zu denken und seine eigenen Gefühle zu fühlen, für das ist die dümmste Kritik gerade gut genug. Sollte man nicht überhaupt meinen, dass es eines erwachsenen Menschen unwürdig sei, den durch eine Kunstleistung empfangenen oder zu empfangenden Eindruck abhängig zu machen von dem, was ein anderer dabei denkt und fühlt? Kunst soll ja wirken, unmittelbar und durch sich selbst. Was nützt es, die Sinfonia Eroica als ein Meisterwerk zu preisen dem, der den Schunkelwalzer vorzieht? Es gibt Leute, die sich für Sophokles begeistern, es gibt Leute, die sich für die Knute begeistern. Aber Sophokles und die Knute? Man lasse jedem das Seine!

Ihre zweite Frage: „Welches sind die Hauptmängel der heutigen Kritik?“

Der heutigen Kritik? Was verstehen Sie darunter? Ich kenne in hunderterlei Abstufungen Kritiker, darunter einige wenige, die viel, viele, die wenig, und sehr viele die gar nichts zu sagen haben. Was einer aber zu sagen hat, das heisst wie hoch das Niveau seiner Kultur, wie tief und wie weit sein Urteil ist, darauf kommt es an. Ob er bei Tag oder bei Nacht rezensiert, ob er schnell oder langsam schreibt, und anderes mehr ist von untergeordneter Bedeutung.

Als allgemeinen Missstand der Kritik sehe ich an, dass sie ein Beruf oder vielmehr ein Gewerbe, ein Broterwerb, ein Metier geworden ist, mit allen hässlichen Nebenerscheinungen des Kampfes ums Dasein wie unlauterer Wettbewerb, Reklamesucht, Originalitätshascherei etc.

Ihre dritte Frage: „Wie sind diese Hauptmängel zu beseitigen?“

Einzig und allein durch Kritik der Kritik. Ob aber dazu gerade ein besonderes publizistisches Organ notwendig ist? Wer denkt, wird an allem Kritik üben, also auch an der Kritik, ohne dass er dazu besonders aufgefordert wird. Wer aber gewohnt ist, auf die Worte irgend eines Rezensenten zu schwören, der wird sich auch, indem er von Ihrer Zeitschrift ein Obergutachten einfordert, nur in neue Abhängigkeit begeben.

Wgriedmann

August Niemann, Niederpoyritz:

Die Kritik erblüht aus der geistigen Produktion, aus den schönen Künsten und Wissenschaften. Wo immer gemalt, gesungen, geschrieben, Theater gespielt wird, wo immer Vorträge gehalten, Bazillen gesucht und Seelen gerettet werden, da stellt alsbald die Kritik sich ein.

Eine Reform dieses Zustandes könnte nur vom landwirtschaftlichen Ministerium ausgehen. Würde eine Düngung bekannt, die dem Erdboden wiedergäbe, was tausendjährige Kultur ihm entzogen hat, so würden die Städte sich zerstreuen und das Land sich mit Gehöften bedecken. Dann würden die Damen nicht mehr Romane lesen, nicht mehr die Galerien, Theater und Hörsäle füllen, nicht mehr in die Sprechstunden der Ärzte und in die Kirchen laufen, sondern aufs Land ziehen. Denn auf dem Lande sind weibliche Hände unentbehrlich, und alle Ledigen würden heiraten, Alsdann aber müssten wir schönen Geister auch, soweit die Freuden und

Leiden der Venus uns noch Kraft gelassen hätten, dorthin gehen, wo wir uns schliesslich glücklich fühlen würden, hinter den Pflug, an die Dreschmaschine, in den Stall. O wie viel besser würde unsere Verdauung werden, wie viel klarer unser Kopf!

Denn zum Bebauen des mütterlichen Bodens hat der liebe Gott den Menschen bestimmt, und dazu hat er ihm die nötigen Fähigkeiten verliehen, Künste und Wissenschaften aber auszuüben, dazu sind nur äusserst wenige Auserwählte veranlagt.

August Kleinmann

Rudolf Presber, Berlin:

Im Prinzip bin ich mit Ihnen einverstanden: ja, die Kritik (mit welchem Wort wir hoffentlich nicht bloss die am meisten beachtete, aber in ihrer Wirkung überschätzte Theaterkritik meinen) kann eine Reform vertragen. Aber nicht auf dem Wege, dass man die subjektive Kritik als Teufelswerk in Grund und Boden verdammt. Denn seit aufwärts strebende Menschen sich zum unvollkommenen Ausdruck ihrer unvollkommenen Gedanken das Wort ersannen und Zeichen für die Wortlaute zu schriftlicher Mitteilung, ist alle Kritik — wie alle Kunst — subjektiv gewesen; und bis aus dieser Erde „als letzter Dichter der letzte Mensch hinaus zieht", wird alle Kunst subjektiv bleiben. Objektiv ist — so sagen, die ihn genau zu kennen vorgeben — der Herrgott; aber auch seine richterliche Objektivität werden wir erst nach dem Tode verspüren. Denn wie hier unten manche braven Kerle gebeutelt werden und manche Lümpchen munter und mühlos hochkommen, darin liegt doch nicht das, was man vom Standpunkt menschlicher Kritik der Kritik eine himmlische Objektivität nennen könnte . . . Und sind unsere grössten Geister, wenn sie Urteile fällten, objektiv gewesen? Von den satirisch zugeschnittenen, die wie Aristophanes den weisesten und bescheidensten Mann Athens wie einen Narren zausten, von den glanzvoll Gehässigen — man denke an Heines kritische Angriffe auf Platen — will ich gar nicht reden. War Schiller objektiv, als er über Bürger schrieb? — Der junge Goethe, als er Wieland angriff? — Böcklin, als er lächelnd von Menzel sagte: er sei ein grosser — Gelehrter? Menzel, wenn er Marées abtat: gefällt mir gar nicht? War Brahms objektiv, wenn er Wagnersche Musik hörte? Schopenhauer, wenn er auf Hegel schimpfte? Der Subjektivität verdanken wir Unermessliches an Schönheit in der Kunst; der Objektivität verdammt wenig. Die sie anstrebten, sind meist in Kälte und Dürre verkommen.

Nun möcht' ich immer noch in der Kritik so etwas wie eine Kunst sehn, nicht einen Gegensatz zur Kunst, wie Langeweile ein Gegensatz zu Amusement, Nüchternheit ein Gegensatz zur Begeisterung darstellt. Ist sie aber eine Kunst, so muss sie subjektiv sein dürfen. Ich bin deshalb nie ein Freund des kritischen „wir" gewesen. Wir loben, wir tadeln, wir vermissen, wir erwarten — als Pluralis majestatis ist's albern; als Kollektivbeziehung für alle Leser und Hörer unerlaubt arrogant. (Wunderlicher-

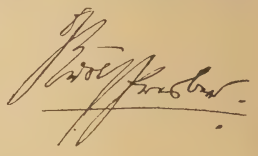
weise hat man in Laienkreisen gerade diejenigen Kritiker arrogant genannt, die „ich“ statt „wir“ setzen!) Goethe, der sich in späteren Jahren gern seiner Objektivität rühmte, lässt sich also vernehmen: „Man sagt von den Blättern eines Baumes, dass deren kaum zwei vollkommen gleich befunden werden: und so möchten sich auch unter tausend Menschen kaum zwei finden, die in ihrer Gesinnungs- und Denkungsweise vollkommen harmonieren.“ Woher also das „wir“ in Kritiken? Und da Kritiken über bestimmte Kunstzweige viele Jahre lang von demselben Manne in demselben Blatte an derselben Stelle geschrieben werden, so lernt das Publikum das Allzu-Subjektive (das vielleicht rein künstlerisch das beste ist) von selbst ausscheiden. Vorbedingung ist nur, dass es zu der urteilenden Persönlichkeit Vertrauen fasst und fassen darf, dass es seinen Kritiker kennt mit seinen Fehlern und Vorzügen, aber an seinem Willen nicht zweifelt und sein Wissen achtet. Hier sitzt der Haken. Nicht dass sie subjektiv schreiben, nicht dass sie „ich“ setzen, wo die „bescheidenen“ Alten „wir“ gesetzt haben, nicht dass sie einer Schule angehören, die vielleicht eine andere Schule aus ererbtem Hass gar zu niedrig einschätzt, macht gewisse Kritiker gefährlich. (Gefährlich im Sinne des Publikums nicht der Dilettanten, die in jeder Kritik, die sie nicht brüllend lobt, erbärmliche Niedertracht wittern.) Dass sie nichts Rechtes gelernt haben; dass sie einfach als mehr oder minder helle Köpfe sich auf ihr Schreiben-Können verlassen, anstatt sich zu bilden und aus der historischen Entwicklung, aus den grossen Zeitströmungen heraus die Kunst zu begreifen; dass sie mit der Kritik spielen, wie ein im glitzernden Trikot auftretender, geschminkter Jongleur mit den japanischen Messern — das ist das Gefährliche. Die Kritik ist eine Macht, denn sie regiert einen Haufen. Die Macht blendet den, der sie besitzt, nicht minder leicht, als den, der sie fürchtet. Zu Felde ziehen soll man weniger gegen die jungen Leute, die solche Macht, von Schmeichlern umschwärmt, von Ängstlichen umwedelt, mit kokettem Artistenlächeln missbrauchen, als gegen die Verleger, die in die Hände der Unmündigen diese Macht gelegt haben.

Mir fehlt die Zeit und ein wenig auch die Lust, alles zu sagen, was hierzu gesagt werden könnte. Wir alle wissen, dass hier und dort erstaunliche stilistische Talente mit spasshafter Tertianerbildung auf reife, ehrliche, verdienstvolle Künstler losgelassen werden — das wird nie anders werden, solange es ungebildete Verleger gibt, Parvenus der öffentlichen Meinung, deren Ehrgeiz im Annoncengeschäft gipfelt und die ihr Publikum nur dann hoch einschätzen, wenn es zahlen soll.

Nicht die Subjektivität derer, die was können und denen was einfällt, ist zu bekämpfen, sondern die arrogante Unbildung, die patzige Unreife, der rüde Ellenbogen des literarischen Tertianertums. Und dann natürlich: die Nachtkritik, die keinem nützt, nicht dem Kunstwerk, nicht dem Verfasser, nicht dem Stil des Kritikers und nicht der Belehrung des Publikums. Die Nachtkritik ist das verkrüppelte Kind der ungesunden Konkurrenz im Zeitungsbetrieb. Nicht das Beste haben, sondern der Erste sein — das ist die Devise. Man sollte die Nachtkritiken in der „Sportrubrik“ bringen; das wäre wenigstens ehrlich.

Eins aber zum Schluss. Zur Kritik soll nur die Reife zugelassen werden. Zur Kritik der Kritik aber gewiss erst recht nur sie. Wenn

jeder hitzige Jüngling, der gegen den Willen des Himmels und gegen den Geschmack seiner Mitmenschen ein langweiliges Buch zusammengestoppelt oder drei Akte gestümpert oder ein Stillleben gepatzt hat, nun über den grimmig gehassten Kritiker herfallen will und darf, der ihm gutmütig oder ärgerlich sagt, dass er kein Künstler ist und die Verständigen nicht aufhalten, die Naiven nicht verwirren soll mit seinem Dilettantismus — ja, dann kann das eine niedliche Bewegung geben! Und unter den Reformatoren möcht' ich nicht sein, die jedem verbitterten Dilettanten erlauben, sein Tintengift zu spritzen auf erprobte Kritiker, die vielleicht im flinken Niederreissen seines „Werkes" grössere Künstler waren, als er im leichtsinnigen Aufbau.



Hans Landsberg, Berlin:

Die Hauptaufgabe einer Zeitschrift für Kritik ist m. E.: das Verständnis und die Notwendigkeit der Kritik zu fördern. Die Kunst unserer Tage ist mit soviel Dilettantismus, Unfähigkeit, Spekulation durchsetzt, dass nur eine Erstarkung und Vertiefung der Kritik hier helfend und fördernd wirken kann.

Dass man die Künstler selbst heute in so umfassendem Masse Kritik üben lässt, halte ich für einen schweren Fehler. Erstens sind sie zu subjektiv und zu einseitig, zweitens entspringt ihre Antikritik meist der gekränkten Eitelkeit, drittens können sie nicht schreiben. Die kritisierenden Dichter machen darin leider keine Ausnahme. Und wohin sollen wir kommen, wenn die Kritik mit einer Replik, die Replik mit einer Duplik etc. beantwortet wird? Ist etwas an dem Kunstwerk, so setzt es sich ja wohl auch trotz der abfälligen Kritik durch.

Die zeitgenössische Kritik ist zu engherzig, zu wenig philosophisch. Unsere Kritiker betrachten ein Bild, hören ein Drama oder Tonwerk und — kritisieren. Das ist die Tagesarbeit der Kritik, nicht ihr Wesen und ihr Ideal. Aber schliesslich treibt es jeder, so gut er es kann. Jedenfalls kann man die Kritik nicht reformieren, ohne Kritiker zu haben. Es liesse sich manche Geschichte erzählen, wie man Kritiker wird.

Die Gefahren der Nachtkritik werden stark übertrieben. Die Mehrzahl der aufgeführten Stücke kann man am nächsten Tage nicht mehr rezensieren, weil man sie gottlob längst vergessen hat. Ernsthaften Induktionen gegenüber wartet der ernsthafte Kritiker ja ohnehin bis zum nächsten Tage. Nur gewisse Kritikaster fühlen das Bedürfnis, noch am selben Abend ellenlang zu schwätzen.

Die Hauptmängel der Kritik sind weiter oben bereits berührt worden. Es sind im wesentlichen die fehlenden Berufskritiker. Kritik ist Kunst, keine Tagelöhnerei. Andererseits ist es sehr schön, zu jeder Première zwei Parkettsitze zu haben. Die Kritik ist der Kampf um das Freibillett. Es wäre noch ein Wort zu sagen von dem Bedürfnis der Kritik, um jeden Preis interessant zu erscheinen. Das hat schon viel Unglück angerichtet.

Aber man sollte nicht vergessen, dass die Kritiker sozusagen auch Menschen sind.

Dr. Hans Landsberg

Eduard Platzhoff-Lejeune, Genf:

Die Nachtkritik ist unbedingt verwerflich. Man lasse am folgenden Morgen eine Notiz von 20 Zeilen über die Aufführung erscheinen und komme einige Tage später, vielleicht gelegentlich einer zweiten Aufführung, auf das Stück ausführlich zurück.

Die heutige Kritik leidet an Stoffüberfüllung, an unsachlicher Beeinflussung und z. T. auch an schlechtem Kritikermaterial. Man berichte unerbittlich nur über Wertvolles. Man bekämpfe unter Kritikern jede bezahlte und beeinflusste Kritik (Schauspielerbesuche, Geschenke etc.). Und man stelle von seiten der Redaktionen an den Kritiker bestimmte Anforderungen (akademische Bildung, Publikationen, frühere Leistungen, hervorragende Fähigkeiten). Vor allem verleite man durch Drängen und Hetzen den Kritiker nicht zur Oberflächlichkeit. Der Kritiker sei vorsichtig und gerecht: er übertreibe nicht Lob noch Tadel. Er vergesse nie, dass sein Urteil subjektiv ist und auch im besten Fall nur bedingte Gültigkeit hat. Er sei unerbittlich nur gegen unbescheidene Heuchler und eingebildete Nichtskönner.

P. d. Platzhoff-Lejeune

Georg Galland, Charlottenburg:

Ungeachtet meiner Ausführlichkeit, vermag ich nur von der Kritik zu reden, die sich mit den bildenden Künsten und der modernen Kunstbewegung befasst, und diese Kritik scheint mir bis ins Mark hinein faul! Die Schuld trifft weit weniger den einzelnen, als das ganze System, das sich so verhängnisvoll herausbildete, seitdem das Parteiwesen der Künstler eine besondere Schärfe annahm. Gewiss, es gibt unterrichtete und fähige Leute unter den Kritikern, von denen treffliche Bemerkungen über Künstler und Kunst herrühren. Aber die Mehrheit produziert manchmal geradezu beschämende Urteile, und der Kleinste von ihnen darf sich dabei in seinem politischen Blatte, das mit Argusaugen das Staatsleben überwacht und die Staatslenker kontrolliert, unabhängiger gebärden als selbst der mächtigste Minister, über den bei jeder, dem Blatte geeigneten Veranlassung, mit Zorn hergefallen wird. Denn nur allein für die Göttin „Kritik" besteht ein noli me tangere, das auch der unwürdigste Diener dieser Dame für sich voll und ganz in Anspruch nimmt.

Zunächst dürfte die Vorbildung manches jungen Kunstkritikers Wünsche berechtigt erscheinen lassen. Es fehlt ihm das wissenschaftliche Fundament sowie für die Kunsttechniken das nötige Verständnis, für die kunsthistorischen Verhältnisse der tiefere Einblick, der auch den Massstab für die Leistungen der Lebenden gewinnen hilft. Mit der sogenannten Erkenntnis des Zeitgeistes allein, mit der Teilnahme für jegliches Fortschreiten aus prinzipiellen Gründen und der rückhaltlosen Bewunderung für alles, was den Stempel der Neuheit und des Aparten an sich trägt, ist wahrlich nicht alles für die Zwecke einer guten Kritik erfüllt. Dergleichen kann

leicht auf Abwege leiten. Schon über die Frage der Neuheit kann nur der massgeblich entscheiden, der das Alte genügend kennt. Deshalb muss eine ausreichende Würdigung des letzteren unbedingt gefordert werden. Ich bedauere um so mehr, dass unsere akademischen Studien nicht speziell auch den Bedarf des künftigen Kunstkritikers berücksichtigen. Hat doch die Kunstkritik eine an Erfahrungen interessante und lehrreiche Vergangenheit, die sogar bis auf das Altertum zurückreicht. Manche missachten die wissenschaftliche Vorbildung unter der bekannten, jedenfalls sehr bequemen Vorgabe, dass sie die Unbefangenheit des dem Gefühlsorgan entströmenden Urteils beeinträchtige. Und auch Kritiker solcher Gattung geniessen bisweilen einen Ruf, wenn sie nur die Schreibfähigkeit besitzen, ihr Gutachten mit Elan und Sicherheit zu Papier zu bringen. Andere machen es wenigstens wie jene modernen „Kunstgenies", die sofort bei den allerletzten Offenbarungen der Kunstmode einsetzen, um aber bald, da sie so nicht weiter kommen, sich rückwärts zu entwickeln und schliesslich doch zu einer gewissen Abrundung ihres Begriffsvermögens zu gelangen.

Ein zweites Übel, das leider im Bezirk unserer Kunstkritik heute grassiert, ergibt sich daraus, dass sich viele der schreibenden Interpreten des Kunstschaffens mit den herrschenden Kunstparteien bezw. Cliquen solidarisch fühlen. So wird das Publikum nicht immer von unabhängigen Leuten auf Grund vertiefter Anschauungen aufgeklärt, sondern es wird versucht, ihm die Ansichten zu suggerieren, die in einem bestimmten Künstlerkreise heimisch sind und in dessen Sonderinteresse möglichste Verbreitung finden sollen. Ja, wir haben es neuerdings in einem Falle staunend erlebt, dass dieser bestimmte Kunstkreis im wesentlichen aus einem einzigen ehrgeizigen Künstler und Parteiführer bestand, und dass also der betreffende Kritiker, der sich coram publico als ein unbestochener, tiefgründiger Interpret der modernen Kunstbewegung ausgab, bei Licht besehen nur das schreibgewandte Organ jenes Parteihauptes war, das alle andern ragenden künstlerischen Häupter erniedrigt zu sehen wünschte. Glaubte man dem kühnen Kritiker, so hätte nur des einen Künstlers wegen der liebe Gott die Welt so herrlich geschaffen, und es müsste die Kunst bei der Richtung des gefeierten Mannes für alle Zeiten festgenagelt werden. Der Fall erscheint typisch, denn er spiegelt sich in dem kritischen Verhalten zahlreicher Federhelden, deren Tendenz es ist, sich einer mächtigen Kunstpartei bedingungslos anzuschliessen. Sei es, weil es bequemer ist, seine persönlich unsicheren Kunstanschauungen durch die Übereinstimmung mit den Ideen der Mächtigen zu stützen, oder weil man sich in dem Abglanz der Macht bedeutender vorkommt. Auch könnte umgekehrt die taktische Unklugheit, seine kostbare Kraft einer schwächeren Künstlergruppe zu widmen, die ohne Anhang in der Presse vegetiert, leicht böse Folgen für die journalistische Laufbahn zeitigen. Man verstehe mich recht. Ich bekämpfe hier nicht einen ehrlichen Standpunkt, welcher Art er auch sein möge, sondern nur jenen des Kritikers, der aus Sympathie und Antipathie ein nutzbares Gewerbe macht und mit den Mienen der Tapferkeit seine Phrasen erbarmungslos gegen die Gegner seiner Koterie richtet.

Den dritten Einwand erhebe ich endlich gegen das Verhalten vieler Kritiker zueinander. Denn auch hierbei trifft das zu, was Sie in Ihrem

Programm mit den Worten wider „die Unterdrücker und Totschweiger, gegen die Diktatoren in der Kritik" richtig andeuten. Jene „Parteikritiker" empfinden naturgemäss einen gegen ihre künstlerischen Freunde gerichteten Tadel zugleich als eine Art Misstrauensvotum gegen sie selbst, durch das sie sich persönlich beleidigt fühlen. Sie regeln fortan heimlich — wie auf Verabredung — ihr Verhalten gegen den Fachgenossen, der sich hartnäckig in einen kritischen Gegensatz zu ihnen zu stellen sich erlaubt. So sieht sich dieser einem gehässigen Ring von Leuten gegenüber, deren Kraft nicht etwa ihr Talent, sondern die brutale Zahl und die Wucht der dahinter drohenden Partei repräsentiert. Alle den Gegnern erreichbaren Redaktionen sind vor ihm gewarnt. Damit die abgegrenzte Stimme seiner Überzeugung, die man nicht im Keime ersticken kann, nicht laut und werbend in die weitere Öffentlichkeit hinausdringe, wird ihm der Boden unter den Füssen systematisch abgegraben. Und wenn der Unglückliche gar selber ein Schaffender ist, so darf er fast sicher sein, dass alles, was literarisch von ihm ausgeht, was unter seinem Namen erscheint oder durch seine erschwerten Bemühungen blüht und gefördert wird, von dieser gegnerischen Kritik und ihrem heimlichen Anhang mit eisiger Gleichgültigkeit aufgenommen, d. h. totgeschwiegen wird. Seine sonstige literarische Laufbahn wird also vernichtet oder wenigstens so lange wie nur möglich aufgehalten; in der raffinierten Erwägung und aus Furcht, dass sein literarischer Erfolg auch dem Ansehen seiner missliebigen Kritik leicht eine unerwünschte Basis geben könne. Der boykottierte Kritiker ist gewiss noch mehr zu bedauern als der angefeindete Künstler. Dieser leidet doch wenigstens für das Kind seiner Muse, während jener um ein fremdes Glück ritterlich kämpft und dafür noch an seinem eigenen Schaffen schwer gestraft wird . . . Ich sehe in diesem grausamen Schicksal manches ehrlichen Kritikers ein wahrhaftes Martyrium von ergreifender Tragik.

Prof. Georg Galland.

Josef Kohler, Berlin:

Ich sehe zu meinem Bedauern, dass die Kritik namentlich gegenüber musikalischen Werken durchaus nicht die Schranken innehält, welche, bei aller Freiheit der Meinungsäusserung, eine jede Kritik nach ihrer inneren Zweckbestimmung wahren sollte. Die Kritik muss es zunächst versuchen, den ästhetischen Gehalt des Werkes zu erfassen und diesen in Verbindung zu setzen 1. mit denjenigen Erfordernissen, welche man bis jetzt an ein künstlerisches Werk zu stellen pflegte, und 2. mit demjenigen, was von der Zukunft der Kunst zu erwarten steht. Auf diese Weise muss dem Werk die Stellung angewiesen werden, welche ihm in der Geschichte der Musik gebührt, und handelt es sich um neue Wege und Ziele, welche es einschlägt, so ist mit aller Diskretion und Feinheit zu untersuchen, ob der Verfasser noch auf dem richtigen Wege ist, oder ob die Art seiner Schöpfung in die Irre führt und zum Verderb der Kunst gereicht. Diese letztere Prüfung ist so schwer, und die grösten Kritiker aller Zeiten haben so viel geirrt, dass hier dreifache Vorsicht geboten ist. Die Urteile der Zeitgenossen über Richard Wagner sollten den Kritikern ein Menetekel sein und sie vor dem Glauben an ihre eigene Unfehlbarkeit schützen, und jeder

vorausblickende Schriftsteller sollte zu verhüten suchen, in gleicher Weise wie die ehemaligen Widersacher des Meisters vor der Zukunft blossgestellt zu werden. Diese Lehre der Geschichte aber scheint für viele ein toter Buchstabe zu sein: während man Richard Wagner anerkennt, während man nach den Errungenschaften der heutigen Zeit nicht mehr anders kann, als ihm die höchste Bewunderung zu zollen, so vergisst man, dass eine frühere Zeit ihm alles Kompositionstalent, alle Genialität, alles Können, alle Technik und allen Sinn für das musikalisch Schöne und musikalisch Richtige abgesprochen hat. Und wenn nun neue Tonschöpfer ihre eigenen Wege wandeln, in vielem neben Wagner, in anderem über Wagner hinaus, so ist es mehr als ein Wagnis, einem ernsten Streben gegenüber die gleichen Aussprüche zu gebrauchen wie seinerseits gegenüber dem Meister, etwa mit der Begründung: Wagner konnte es, ein anderer kann es nicht! Es wäre schon sehr viel geholfen, wenn die Kritiker sich gewöhnten, mit Rücksicht auf die Möglichkeit des Irrtums alle spöttischen Wendungen und jede Art des herabsetzenden Tones wegzulassen und mit Ernst und Würde ihres Amtes zu walten.

Der hauptsächlichste Schutz gegen diese ganze Richtung liegt in den Zeitungsredaktionen selbst: diese sollten darauf halten, dass die Kritik nicht von ihrer Aufgabe abweiche und niemals in das Bereich des Spottes und der nichtssagenden Verneinung hinein gerate. Ein gutes Mittel bestünde auch darin, dass nur solche Personen, die sich bewährt haben und selbst Bedeutendes schufen, sich mit der Kritik befassten. Dies gibt keine Unfehlbarkeit, aber doch eine gewisse Garantie gegen Abwege und Unzuträglichkeiten; häufig aber urteilen gerade solche am stärksten ab, die weder in der Musiktheorie noch in der Komposition etwas Erhebliches aufzuweisen haben.

Ein weiteres Hilfsmittel ist allerdings die Kritik der Kritik: es muss ein Organ bestehen, in welchem der Kritik selbst wieder zu Leibe gegangen und die Dürftigkeit, Hohlheit und wissenschaftliche Bedeutungslosigkeit so vieler ihrer Erzeugnisse nachgewiesen wird.

Darum Kritik der Kritik!

Josef Kohler

Hermione von Preuschen, Berlin:

Kritiker und Schutzleute sind verdauungslustige Leute. Sie lieben keine Überraschungen; sie wollen sich nicht anstrengen. Was sie nicht „einschachteln“ können, ist ihnen verhasst.

Hermione von Preuschen

(Unsere Umfrage wird fortgesetzt.)

SELBST- UND GEGENKRITIK

Zu Dr. Edward Stilgebauers Artikel:

Geehrte Redaktion!

Besten Dank für Ihre freundliche Erlaubnis, in den Spalten Ihres Blattes auf die Kritik des Herrn Dr. Stilgebauer antworten zu dürfen. Ich sehe dabei ab, von dem Buch „Götz Krafft" im allgemeinen zu reden, so stark auch die Versuchung angesichts dieser Kritik des Herrn Dr. Stilgebauer ist, und berühre hier nur die auf mich bezüglichen Stellen dieser Kritik.

Erstens: Es entspricht nicht dem Tatbestand, dass ich mich dem Dr. E. Teichmann gegenüber „dazu hergegeben habe, die mir von ihm gemachten Enthüllungen kritiklos weiter zu kolportieren". Ich pflege mich bei meiner Schriftstellerei überhaupt nicht in dieser Weise benützen zu lassen. Vielmehr empfand ich, bevor ich mit T. gesprochen, die hier in Frankfurt allgemein bei allen Sach- und Personenkundigen verbreitete Entrüstung über die Art und Weise, wie dieser Roman bekannte Personen und Verhältnisse verwendet und entstellt hat. Um nicht „kritiklos zu kolportieren", informierte ich mich dann über Einzelheiten bei einigen Bekannten und früheren Mitschülern Stilgebauers, darunter auch bei Dr. E. Teichmann, bei ihm aber weder sachlich, noch zeitlich in erster Linie. Überhaupt beobachtete Dr. T. in den zwei oder drei Unterredungen, die ich mit ihm hatte, durchaus eine würdige Zurückhaltung und wäre der letzte gewesen, der mich irgend wie beeinflusst hätte. Ich habe bei anderen früheren Schulkameraden Stilgebauers, jetzt angesehene Männer verschiedener Berufsgattung, weit grössere Entrüstung über das Buch gefunden, als bei ihm.

Zweitens: Dr. Stilgebauer nennt meine Enthüllungen „zum grössten Teil, falsche". Er möge gefälligst näher bezeichnen, welche dieser Enthüllungen falsch waren; ich bin in der Lage, jede einzelne durch einwandfreie Zeugen zu beweisen.

Drittens: Es ist nicht wahr, dass der Verlag der „Gemeinde" die betreffende Nummer allen Interessenten als Sensation angeboten hat. Er hat dies niemanden gegenüber getan. Dagegen wurde ich von Buchhandlungen und Privatpersonen in weit zahlreicheren Fällen, als ich willfahren konnte,

um die betreffende Nummer gebeten. Das mir bis dahin durchaus fremde „Bremer Kirchenblatt“ erbat und erhielt die Erlaubnis, den betreffenden Artikel abzudrucken. Mehrere (es waren im ganzen 6) jener Literaten, welche „Götz Krafft“ anfänglich gepriesen hatten, darunter Literarheroen allerersten Ranges, benachrichtigten mich teils direkt, teils indirekt, dass sie, jetzt ihr ursprüngliches Lob bedauerten und zurücknähmen, u. zw. teils weil sie sich durch die alles Mass überschreitende Reklame angewidert fühlen, teils weil sie über die pietätlose, undelikate und unwahrhaftige Art empört waren, in der hier ehrenwerte Persönlichkeiten karikiert waren, während sie diese Personen und Ereignisse bei der ersten Lektüre als Gestaltungen freier Dichtung aufgefasst hatten.

Frankfurt a. M. Pfr. Battenberg.

* * *

Nachbemerkung der Redaktion.

In Heft 2 schreiben wir:

„Unserem Prinzipe folgend, Meinung und Gegenmeinung zu hören, haben wir je einen Korrekturabzug an die von Herrn Stilgebauer Angegriffenen gesandt. Bis jetzt haben Dr. Josef Ettlinger, Clara Viebig und Pfarrer Battenberg geantwortet; wir werden Ihre Zuschriften in Heft 3 veröffentlichen.“

Wie man sieht, haben wir nur die Äusserung des Herrn Pfarrer Battenberg veröffentlicht. Frau Clara Viebig und Herr Dr. Ettlinger haben ihre Briefe zurückgezogen. Es ist nun mit dem Zurückziehen eine eigene Sache, die wir erörtern müssen, da es sich nicht um Ausnahmefälle handelt, sondern um Fälle, die sich — wir fürchten! — oft wiederholen werden.

So ist es mit einigen Briefen der Enquete gewesen. Ein Berliner Professor fühlte sich durch eine Äusserung gegen seine Person in unserem Blatte beleidigt und verlangte auf offener Postkarte seine „Meinung“ zurück.

Ein Wiener Schriftsteller fand die erste Nummer der „K. d. K.“ nicht nach seinem Geschmack (ohne jede Begründung!) und verlangte sein Manuskript zurück.

Es ist also notwendig, dass wir unser Recht umgrenzen und unser Prinzip begründen. Und da wollen wir in erster Reihe betonen: Rein juridisch hat niemand ein Recht, ein Manuskript, das er uns zur Verfügung gestellt hat, einfach zurückzuziehen. Es sei denn: er hätte seine Einsendung unter einer gewissen Bedingung gegeben und wir hätten diese Bedingung nicht erfüllt.

Betrachten wir daraufhin die beiden Fälle: Ettlinger und Viebig. Wir wollen die zurückgezogenen Briefe nicht in Betracht ziehen, nur die Antwort der Breslauer Redaktion wiedergeben, aus der deutlich unsere notwendige Stellungnahme hervorgeht.

Breslau, den 6. 10. 05.

Herrn Dr. J. Ettlinger, Berlin.

Hochverehrter Herr Doktor!

So leid es uns tut: Es ist uns einfach unmöglich, alle Erwiderungen, die auf Angriffe einlaufen, im selben Heft zu bringen. Das würde den Rahmen unseres Blattes sprengen.

Wir haben die Korrekturbogen versandt, weil wir es vermeiden wollten, „Verdächtigungen und Angriffe vier Wochen bestehen" zu lassen. Wir sahen aber dann ein, dass die Durchführung unmöglich ist, da wir keine Ausnahme machen dürfen.

Wir erwähnten bis jetzt, dass Sie geantwortet haben, und wer Sie und Ihren literarischen Wirkungskreis kennt, wird Ihre Erwiderung abwarten, ehe er ein Urteil fällt. — Gerade Sie als Redakteur müssten wissen, wie schwer es ist, allen Anforderungsn gerecht zu werden, besonders bei einer polemischen Zeitschrift.

Wir hoffen, dass Ihnen diese Erklärung genügt, und zeichnen

mit ergebenster Hochachtung

Red. d. „K. d. K." gez. A. Halbert.

Inzwischen hat Herr Dr. Ettlinger in seinem „Literarischen Echo" „In eigener Sache" gesprochen:

„Nicht gegen Herrn Stilgebauer habe ich mich hier zu wenden, der mir gleichgültig ist, auch wenn er immer noch mehr Giftbömbchen schleudert, sondern gegen die Redaktion der Zeitschrift „Kritik der Kritik", deren Verhalten zu einer Kritik der „Kritik der Kritik" leider zwingend herausfordert. Ich habe als Antwort auf die Aufforderung, mich auf Herrn St.s. Angriffe gegen meine Person zu äussern, sofort ein Schreiben an die Redaktion gerichtet, worin ich auf eine Entgegnung verzichten zu müssen erklärte, und die sichere Erwartung aussprach, dass ich für diejenigen Leser der Zeitschrift, denen ich aus einer 14jährigen publizistischen Tätigkeit bekannt geworden sei, diesen Verzicht nicht erst zu begründen brauchte.

Die Redaktion der „Kritik der Kritik" hat diese meine nur wenige Zeilen lange Entgegnung nicht im Anschluss an den Stilgebauerschen Angriff abgedruckt, obwohl sie mehr als drei Wochen vor Erscheinen ihres Oktoberheftes im Besitz meiner Antwort war, es vielmehr für gut befunden, ihr Erscheinen für das nächste Heft (November) zusammen mit einigen anderen Antworten einstweilen anzukündigen, nicht etwa aus Raummangel, von dem ersichtlich gar keine Rede sein kann, sondern anscheinend nach dem geschäftlichen Prinzip der Kolportagebuchhändler und — Schriftsteller, die das Interesse des Lesers am Fortbezug ihrer Ware durch geschickte Benutzung des „Fortsetzung folgt" wachzuhalten verstehen. Ein derartiges Verfahren steht mit den elementarsten Gesetzen journalistischen Anstandes in Widerspruch und verdient die schärfste Verurteilung. Eine Zeitschrift — und besonders eine Monatsschrift, die sich fast ausschliesslich von Polemik nährt, hat die unbedingte Pflicht, wenn sie persönlichen Invektiven Aufnahme gewährt, dem Angegriffenen unverzüglich im Anschluss an den Angriff das Wort zur Abwehr zu geben. Tut sie das nicht, lässt sie alle möglichen Fälschungen einen vollen Monat unbehelligt und unwiderlegt in der Öffentlichkeit herumschwimmen, so macht sie sich der Verbreitung von Verleumdungen und Unwahrheiten mitschuldig."

Wir haben darauf folgendes zu erwidern: Was Herr Dr. Ettlinger als erschwerenden Umstand betrachtet: dass unsere Monatsschrift — „und besonders eine Monatsschrift, die sich fast ausschliesslich von Polemik nährt —" die Pflicht gehabt hätte, dem Angegriffenen unverzüglich im Anschluss an den Angriff das Wort zur Abwehr zu geben, — gerade diese Tat-

sache entschuldigt uns, beweist, wie unmöglich es ist, allen Antworten auf Angriffe im selben Heft Raum zu gewähren.

Wir haben das Frau Clara Viebig nach ihrem drohenden Telegramm, wir haben es Herrn Dr. Ettlinger deutlich auseinandergesetzt. Nein, so naiv sind die beiden Herren Herausgeber der ‚Kritik der Kritik' „trotz ihrer erst sehr kurzen Tätigkeit auf literarischem Gebiete" nicht, dass sie nicht eine Beleidigung wie die des Herrn Dr. Stilgebauer verstünden, und so unredlich auch nicht, dass sie dem Getroffenen das Wort entziehen; aber über den Rahmen des Blattes kommen auch sie nicht hinaus.

Die recht unfaire Unterschiebung des „Fortsetzung folgt"-Prinzips weisen wir energisch zurück. A. H.

□ □

Ein Teufelskerl.*)

Allgemein herrscht die törichte Ansicht, dass ein Autor seine Werke für sich selbst sprechen lassen solle, und dass einer, der ihnen Erklärungen hinzufügt oder vorausschickt, wahrscheinlich ein ebenso schlechter Künstler sei wie der von Cervantes erwähnte Maler, der unter sein Bild schrieb: „Das ist ein Hahn", damit ja kein Zweifel darüber herrschen könne. Die richtige Entgegnung auf diesen gedankenlosen Vergleich wäre der Hinweis auf die Tatsache, dass jeder Maler sein Bild ja tatsächlich mit solchen Aufschriften versieht. Jeder Ausstellungskatalog bringt eine Reihe von Ankündigungen, die besagen, dass dieses Bild „Das Tal des Friedens", dieses „Die Schule von Athen", dieses „Der frostige Oktober", dieses „Der Prinz von Wales" sein soll. Nur weil sie keine schreiben können, veröffentlichen die meisten Dramatiker ihre Stücke ohne Vorreden. Das ist der Hauptgrund für ihre Zurückhaltung; denn die Tätigkeit des geistig wohlunterrichteten Philosophen und geschulten Kritikers gehört nicht zum Handwerk des Bühnenschriftstellers. Da solche Autoren natürlich aus ihrer Unfähigkeit eine Tugend machen, verwerfen sie Vorreden entweder als schmählich unkünstlerisch oder fordern mit bescheidener Miene irgend einen populären Schriftsteller auf, ihnen eine solche zu schreiben. Damit ist denn im Grunde angedeutet:

*) Ein Fragment aus der Vorrede, die Shaw für die zweite Auflage seiner historischen Komödie: „Ein Teufelskerl" schrieb, und die unter dem Titel „Die Moral des Immoralisten" eine Selbstkritik des Dichters darstellt. Die Freundlichkeit des Übersetzers, Herrn Siegfried Trebitsch, und der Cottaschen Buchhandlung hat sie uns zur Verfügung gestellt.

„Wenn ich euch die Wahrheit über mich sagen wollte, so würde ich unbedingt anmassend erscheinen; wenn ich euch weniger als die Wahrheit sagen wollte, so würde ich mir selbst unrecht tun und meine Leser täuschen.“ Was nun den Kritiker anbelangt, der so von aussen herangezogen wird, ist er nicht zu dem Bekenntnis gezwungen, dass die ausserordentliche Befähigung seines Freundes zum Dramatiker nur noch von seiner menschlich edlen Persönlichkeit übertroffen werde? Nun frage ich mich aber: Warum sollte ich mir einen anderen Menschen dingen, um gelobt zu werden, wenn ich mich selber loben kann? Ich bin kein untüchtiger Debatter, stellt mich eurem besten Kritiker gegenüber, und ich will ihm den Kopf herunterkritisieren. Was das philosophische Denken betrifft, so lehrte ich meine Kritiker das bisschen, womit sie auskommen, in meiner „Quintessenz des Ibsenismus“: und nun richten sie die Flinten — die Flinten, die ich für sie geladen habe — gegen mich und verkünden, dass ich schreibe, als ob die Menschheit Geist ohne Willen, oder ohne Herz — wie sie es nennen — besässe. Ihr Undankbaren! Wer war es, der eure Aufmerksamkeit auf den Unterschied lenkte, der zwischen Geist und Willen besteht? Nicht Schopenhauer, glaube ich, sondern Shaw.

Dann muss ich wieder hören, dass Herr Soundso, der keine Vorreden schreibt, kein Charlatan ist. Wohlan: ich bin einer. Ich habe mich dem britischen Publikum zum ersten Male auf einem Wagen im Hyde Park beim Geschmetter eines Orchesters von Blechinstrumenten vernehmbar gemacht und habe dabei meinem instinktiven Bedürfnis nach Einsamkeit durchaus kein widerwilliges Opfer zugunsten der politischen Notwendigkeit gebracht. Nein, ich bin, wie alle Dramatiker und Mimen von natürlichem Beruf, ein geborener Marktschreier. Ich weiss sehr wohl, dass der gewöhnliche britische Bürger von allen Marktschreiern eine gewisse, zur Schau getragene Scham verlangt, als eine Art von Ehrfurchtbezeugung vor der Heiligkeit des unwürdigen Privatlebens, zu dem er selbst infolge seiner Unfähigkeit für das öffentliche Leben verdammt ist. So entschuldigte sich Shakespeare, nachdem er verkündet hatte, dass weder Marmor noch vergoldete Fürstenmonumente seine gewaltigen Verse überleben würden, in der beliebten Weise davon, dass er sich in den Augen der Welt zum Narren herabgewürdigt hatte; und der britische Bürger

zitiert seitdem diese Entschuldigung, ohne eine Ahnung von der in ihr steckenden Prahlerei zu haben. Wenn eine Schauspielerin ihre Memoiren schreibt, so bekommt man in jedem Kapitel eindringlich zu hören, wie schrecklich es ihre Empfindungen mitnahm, ihre Person den Blicken der Öffentlichkeit preiszugeben; aber sie vergisst nicht, das Buch mit einem Dutzend ihrer Bilder zu schmücken. Ich kann wirklich diesem Verlangen nach einer Scheinbescheidenheit nicht entsprechen. Ich schäme mich weder meines Werkes, noch der Art, wie ich es schaffe. Ich erkläre seine Vorzüge der grossen Mehrheit, die gute Arbeit nicht von schlechter unterscheiden kann, sehr gern. Das nützt ihr und mir auch; denn es heilt mich von Nervosität, Trägheit und Überhebung. Ich schreibe Vorreden, wie Dryden, und Abhandlungen, wie Wagner, weil ich es kann; und ich würde ein halb Dutzend Dramen von Shakespeare für eine der Vorreden hingeben, die er zu schreiben vermocht hätte. Ich überlasse die Wonnen der Zurückgezogenheit denen, die zuerst Gentlemen und dann erst literarische Arbeiter sind. Mir den Wagen und die Trompete!

Das alles ist recht gut und schön. Aber die Trompete ist ein Instrument, das einem zur zweiten Natur wird, und manchmal tönen meine Fanfaren so durchdringend laut, dass sogar die Leute, die am meisten durch sie belästigt werden, die Neuartigkeit meiner Schamlosigkeit irrend für die Neuartigkeit meiner Stücke und Ansichten gehalten haben. Betrachten wir zum Beispiel das „The Devil's Disciple" betitelte Drama.*) Es enthält nicht eine einzige auch nur halbwegs neue Episode. Jeder alte Stammgast des Adelphitheaters würde, wenn man ihn nicht auf eine Weise, die sofort erklärt werden soll, in die Irre führte, die Testamentsverlesung, die unterdrückte Waise, die einen Beschützer findet, die Verhaftung, das heldenmütige Opfer, das Kriegsgericht, das Schafott, den Aufschub der Vollziehung

*) Dieses Stück war das erste von Shaws Dramen, das in deutscher Sprache gespielt wurde. Da der wörtlich übersetzte Titel „Der Teufelsschüler" das Publikum fälschlicherweise etwas wie eine Auseinandersetzung zwischen dem guten und dem bösen Prinzip oder ähnliches erwarten lassen konnte, habe ich das Stück, im Einverständnis mit Shaw, der Deutsch versteht, lieber farbloser „Ein Teufelskerl" genannt, zumal mir der Held des Werkes diesen weniger lehrhaften, gemütlicheren Titel durchaus zu rechtfertigen schien.

S. T.

des Todesurteils ebenso schnell und sicher erkennen, wie er den Frühstückspudding auf dem Büfett seines Stammlokales erkennt. Als das Stück aber im Jahre 1897 von Richard Mansfield in New York mit einem Erfolge aufgeführt wurde, der entweder beweist, dass dieses Melodrama nach sehr sicheren, bewährten Regeln aufgebaut, oder aber, dass das amerikanische Publikum nur aus Genies zusammengesetzt ist, stimmten alle Kritiker, obgleich der eine dies und der andere jenes über die Vorzüge des Stückes sagte, darin überein, dass es vollkommen neu sei — originell, wie sie es nannten —, bis an die äusserste Grenze kühner Exzentrizität.

Das ist aber, soweit es sich auf die Vorgänge, die Handlung, den Aufbau und die allgemeinen dramatischen und technischen Eigenschaften des Stückes bezieht, barer Unsinn. Denn aufrichtig gesagt, in diesen Dingen bin ich ein sehr altmodischer Stückeschreiber. Als eine Menge solchen, manchmal feindlichen, manchmal wohlwollenden Geschwätzes durch meinen letzten Dramenband hervorgerufen wurde, wies Mr. Robert Buchanan, ein Dramatiker, der weiss, was ich weiss, und der dieselben Erinnerungen aus der Bühnengeschichte im Kopf hat, darauf hin, dass die Bühnenkniffe, durch die ich der jüngsten Generation der Theaterbesucher die köstliche Sensation des wunderlich Unerwarteten verschaffte, schon vor Jahren ihre Dienste getan hatten: in „Cool as Cucumber“ und „Used Up“ und in vielen vergessenen Schwänken und Lustspielen der Byron-Robertson-Schule, in denen der unerschütterlich freche Komödiant, der später durch die Reaktion zu lächerlicher Empfindsamkeit degradiert wurde, eine stehende Figur war. Mehr oder weniger ist es immer so. Die Neuheiten der einen Generation sind nur die aufgefrischten Moden der vorletzten.

Aber die Bühneneffekte in „The Devil's Disciple“ sind nicht wie einige im „Arms and the Man“, die Vergessenen der sechziger Jahre, sondern die abgedroschenen unserer eigenen Zeit. Warum wurden sie dann nicht wiedererkannt? Zum Teil war's zweifellos eine Folge der Standrede, die ich vom Wagen herab mit Trompetenbegleitung gehalten hatte. Die Kritiker waren die Opfer der lange vorbereiteten hypnotischen Suggestion, mit deren Hilfe Bernard Shaw, der Journalist, einen ungewöhnlichen Ruhm für Bernard Shaw, den Autor, fabriziert hatte. Wie überall, so macht auch in England ein winziges

Häuflein mit der spontanen Anerkennung wirklich origineller Arbeit den Anfang. Diese Anerkennung verbreitet sich so langsam, dass der Ausspruch, man gebe dem Genie, das Brot verlangt, nach seinem Tode einen Stein, zum Gemeinplatz geworden ist. Das einzige Gegenmittel ist eifrige Reklame.

Ich habe mich daher so wacker bekannt gemacht, dass ich, während ich noch mitten im Leben stehe, schon eine beinahe ebenso sagenhafte Persönlichkeit bin wie der Fliegende Holländer. Die Kritiker sehen, wie alle anderen Leute, nur, was sie sehen wollen, und nicht, was wirklich vor ihnen steht. In meinen Stücken suchen sie nach meinen wunderbaren Eigenschaften und finden deshalb Originalität und Feuer in meinen abgedroschensten Knalleffekten. „The Devil's Disciple" enthält wahrhaftig eine echte Originalität. Nur ist diese Originalität nicht meine eigene Erfindung, sondern einfach die Originalität der vorgeschrittenen Denkweise unserer Tage. Als solche wird sie sicherlich ihren Glanz im Verlaufe der Zeit verlieren, und das Stück wird als das fadenscheinige volkstümliche Melodrama, das es in technischer Beziehung ist, enthüllt und in seinem Winkel gelassen werden.

Das will erläutert sein. Dick Dudgeon, der Teufelsschüler, ist der Puritaner der Puritaner. Er ist in einem Hause aufgewachsen, in dem die puritanische Religion erstorben und in ihrer Entstellung ein Vorwand für die Hauptleidenschaft seiner Mutter, den Hass, in all seinen Stadien der Grausamkeit und des Neides, geworden ist. In einem solchen Heim lechzt der junge Puritaner nach Religion; seine Natur verlangt dieses Gefühl ungestüm für sich. Mit dem ganzen unbezähmbaren Eigendünkel seiner Mutter — nur ist seine Hauptleidenschaft nicht Hass, sondern Mitleid — beklagt er das Los des Teufels, ergreift dessen Partei und verteidigt ihn als echter Covenanter gegen die ganze Welt. So wird aus ihm, wie aus allen wahrhaft religiösen Menschen, ein Verbannter und Ausgestossener. Sobald diese Voraussetzung einleuchtet, wird das Stück sofort klar.

Der Standpunkt des Immoralisten ist dem heutigen Londoner Theaterbesucher neu, aber den Kennern der ernsten Literatur wohlbekannt. Von Prometheus bis zu Wagners Siegfried hat immer irgend ein Feind der Götter, ein unerschrockener Streiter für die von den Göttern Bedrückten, unter den Helden der er-

habensten Poesie hervorgeragt. Unser neuester Abgott, der Übermensch, der den Untergang der Gottheit feiert, mag jünger sein als die Hügel, aber er ist so alt wie die Hirten. Vor zweieinhalb Jahrhunderten schloss unser grösster englischer Lebensdramatiker, John Bunyan, eine seiner Geschichten mit der Bemerkung, dass selbst von den Pforten des Himmels ein Weg zur Hölle führe, und brachte uns so zu der nicht minder richtigen Erkenntnis, dass es auch von den Pforten der Hölle einen Weg zum Himmel geben müsse. Vor einem Jahrhundert war William Blake, wie Dick Dudgeon, ein erklärter Immoralist. Er nannte seine Engel Teufel und seine Teufel Engel. Sein Teufel ist ein Erlöser. Mögen alle, die meine Originalität bei der Erfindung von Dick Dudgeons seltsamer Religion gepriesen haben, Blakes „Marriage of Heaven and Hell" lesen: und ich werde von Glück sagen, wenn sie mich dann nicht als einen Plagiator verhöhnen. Aber sie brauchten nicht auf Blake und Bunyan zurückzugreifen. Wissen sie denn nicht, wie viel Lärm in der letzten Zeit mit Nietzsche und seinem „Jenseits von Gut und Böse" gemacht wurde? Robert Buchanan hat ein langes Gedicht geschrieben, dessen barmherziger Held der Teufel ist. Und dieses Gedicht war in meinen Händen, bevor ich auch nur das erste Wort meines Stückes geschrieben hatte. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts musste ein Stück wie „The Devil's Disciple" geschrieben werden. Die Epoche trug den Stoff, den Gedanken offenbar schon im schwangeren Schoss.

Leider haben meine alten Freunde und Kollegen, die Londoner Kritiker, sich zum grössten Teil weder auf dem Gebiete des Puritanismus, noch auf dem des Dämonismus bewandert gezeigt, als das Stück 1899 einige Wochen lang aufgeführt wurde. Sie fassten nach eigener Schätzung Frau Dudgeon als religiöse Frau auf, weil sie abscheulich unangenehm war. Und sie nahmen, als Autoritäten, Dick für einen Lumpen, weil er weder abscheulich noch unangenehm war. Aber sie befanden sich alsbald in einem Dilemma. Warum sollte ein Lump einem anderen Menschen das Leben mit Gefährdung seines eigenen retten, — noch dazu, wenn dieser Mensch nicht zu seinen Freunden zählt? Offenbar sagten die Kritiker, weil er durch die Liebe entsühnt wird. Das werden alle gottlosen Helden auf der Bühne, das ist das Romantisch-Metaphysische. Zum Unglück für diese Er-

klärung (die zu verstehen ich nicht behaupten darf) zeigt es sich im dritten Akt, dass der Teufelsschüler auch in dieser Hinsicht ein Puritaner war; ein Mann, der sich nur für die Rettung des ewigen Heiles begeisterte und sich weder von Weib noch von Mutter, auch nicht von Kirche, Staat, Lebensdrang oder fleischlicher Lust leiten oder ablenken liess. In dem reizenden Heim des mutigen, gütigen, werktätigen Geistlichen, der ein hübsches, um zwanzig Jahre jüngeres Weib geheiratet hat und der augenblicklich bereit ist, Soldat zu werden, wenn es die Rettung des Mannes gilt, der ihn gerettet hat, sieht Dick sich nicht ohne Ergriffenheit um. Er begreift den Zauber, den Frieden und die Heiligkeit dieses Hauses, weiss aber, dass ihm solche materielle Bequemlichkeiten nicht beschieden sind. Als die Frau, die in dieser Atmosphäre aufgewachsen ist, sich in ihn verliebt und daraus folgert (wie die Kritiker, die meinen sensitiven Heldinnen immer auf irgend eine Art ihre Zustimmung ausdrücken), dass er sein Leben ihretwegen aufs Spiel gesetzt habe, sagt er ihr deutlich die Wahrheit: Dasselbe hätte er auch für jeden Fremden getan, und nur das Gesetz seiner eigenen Natur, kein wie immer geartetes Interesse oder Begehren, verbiete ihm, zu flehen, der Strick des Henkers möchte von seinem Halse genommen und um den eines anderen geschlungen werden.

Aber — haben da die Kritiker gefragt — wo bleibt dann eigentlich die Begründung dieser edlen Tat? Warum rettet denn Dick den Pastor Anderson? Es scheint, dass die Leute auf der Bühne nach Beweggründen handeln. In unserem Leben tun sie's nicht; deshalb sind auch eure Automatenhelden, die nur funktionieren, wenn ihr einen Beweggrund in sie hineinwerft, so entsetzlich steif und uninteressant. Lebensrettungen, bei denen der Retter sein Leben aufs Spiel setzt, sind ja nichts Gewöhnliches. Aber die Bevölkerung ist heutzutage an Zahl so gross, dass sogar die ungewöhnlichsten Dinge wöchentlich einmal oder noch öfter verzeichnet werden. Jeder meiner Kritiker hat hundertmal in seiner Zeitung gelesen, dass irgend ein Schutz- oder Feuerwehrmann oder ein Kindermädchen eine Medaille, eine öffentliche Anerkennung oder vielleicht ein Begräbnis auf Gemeindekosten erhalten hat, weil er sein (oder sie ihr) Leben gewagt hat, um das eines anderen zu retten. Fand er jemals hinzugefügt, dass der Gerettete der Gatte der Frau

war, die der Retter liebte, dass er diese Frau selbst gerettet, die Gerettete auch nur vom Sehen gekannt hat? Niemals! Wenn wir von den Taten lesen wollen, zu denen die Liebe treibt, müssen wir uns an die Mordrubrik halten; dort werden wir sie selten vergebens suchen.

Brauche ich zu wiederholen, dass die Berufsroutine des Theaterkritikers jede Verknüpfung zwischen dem wirklichen Leben und der Bühne so sehr lockert, dass er bald die natürliche Gewohnheit verliert, sich auf das Leben zu beziehen, wenn er die Bühne erklären will? Der Kritiker, der ein romantisches Motiv für die Aufopferung Dicks herausfand, war kein blosser literarischer Träumer, sondern ein kluger Jurist. Er wies darauf hin, dass Dick Dudgeon offenbar Frau Anderson liebe, dass er ihretwegen, um ihren geliebten Gatten zu erretten, sein Leben hinzugeben bereit und das beharrliche Leugnen seiner Leidenschaft die herrliche Lüge eines Mannes von Ehre sei, dem die Achtung vor einer verheirateten Frau und die Pflicht gegen den abwesenden Gatten die vor Leidenschaft bebenden Lippen verschliesse. Von dem Augenblick an, da diese verhängnisvoll einleuchtende Erklärung vom Stapel gelassen war, wurde mein Stück das Stück meiner Kritiker — meins war es nicht mehr. Der Darsteller Dick Dudgeons bestärkte fortan jeden Abend den Kritiker in seiner Meinung, indem er sich hinter Judith stahl und seine Leidenschaft dadurch stumm zum Ausdruck brachte, dass er, während er seine trockne Abweisung sprach, heimlich einen Kuss auf eine lose Locke ihres Haares drückte. Ich wanderte damals gerade in den Strassen Konstantinopels umher, ohne diese Begebenheiten auch nur zu ahnen. Als ich zurückkam, war alles vorüber. Meine persönlichen Beziehungen zu dem Kritiker und dem Schauspieler verboten mir, sie zu verwünschen. Ich kam nicht einmal in die Lage, ihnen öffentlich zu verzeihen. Sie haben es gut mit mir gemeint; aber wenn sie jemals ein Stück schreiben sollten, möchte ich ihnen als Auslegekünstler gern Gleiches mit Gleichem vergelten.

London.

Bernard Shaw.

□ □

Im letzten Augenblick musste (technischen Anforderungen zufolge) die Kritik des Herrn Dr. G. A. Müller für später zurückgestellt werden.

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt.
Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

Herrn Herm. Anders Krüger ins Stammbuch. Wie scherzhaft, Verehrtester, und wie unvorsichtig, sich über anderer Leute Empfindlichkeit zu beklagen; während man die eigene in der drolligsten Weise blossstellt. Weil ich versehentlich aus Ihrem Namen Anders einen Andreas machte, so speien Sie Feuer und Flamme wie ein tobsüchtiger Vulkan und zetern über Gehässigkeit. Aber warum denn, mein Bester? Ist es eine Schande, hierzulande Andreas zu heissen? Regt das irgend welche Vorurteile gegen Sie auf? Wohl kaum, während Sie ohne Zweifel gegen mich antisemitische Instinkte aufwühlen, wenn Sie sich den Scherz mit Samuel und Schmul erlauben. Das ist sehr unvorsichtig von Ihnen in einem Augenblick, wo Sie kühnlich versichern, dass Sie mit der antisemitischen Verbissenheit des Herrn Bartels nichts gemein hätten.

Noch viel komischer muss aber der subalterne Standpunkt berühren, der Sie alles im Licht persönlich-literarischer Beziehungen schauen lässt — von einer anderen Betrachtungsweise haben Sie offenbar keine Ahnung. Sie haben nie am „Kunstwart" mitgearbeitet, Bartels hat lange Zeit von Ihnen nichts gehalten, er hat sogar Ihren „Ritter Hans" im „Kunstwart" verrissen, und Sie haben, wie Sie sagen, nie zu einem literarischen Freundeskreis gehört. Schön; aber wollen Sie mir gefälligst mitteilen, was mich das alles angeht? Sie wissen doch wohl, dass sich Avenarius und Lienhard, der Kunstwart und der Türmer schon längere Zeit in den Haaren liegen. Und das wird mich nicht hindern, Herr Krüger, alle diese Herrschaften unter eine Rubrik zusammenzufassen und als Aussenstehender mich um ihren häuslichen Zank nicht einen Deut zu bekümmern. Denn die Weltanschauung entscheidet, die Gesinnung, die ganze Art, Kunst und Leben zu bewerten und in ein Verhältnis zu setzen, und gegenüber dieser Übereinstimmung in der Grundfrage sind noch so erbitterte Meinungsgegensätze über Einzelheiten von gänzlich untergeordnetem Belang. Zu welchem Lager aber Sie gehören, darüber darf ich mir allerdings ein Urteil erlauben, da ich den Schriftsteller Herm. Anders Krüger genügend kenne, wenn ich auch noch nicht die Ehre hatte, Ihre schätzbare persönliche Bekanntschaft zu machen. Und die Art und Weise, wie Sie auf mein Buch reagiert haben und noch reagieren, hat mich in meinem Urteil nur bestärkt. — Wie jammervoll jedoch, dass dieser Mann, der seinen Gegnern Oberflächlichkeit vorwirft, so ganz unfähig ist, die Dinge anders zu sehen, als vom subalternen Standpunkt persönlicher Beziehungen.

Dann noch der urdrollige Zorn, mit dem er meine ironische Bemerkung, dass er des Glaubens leben möge, ein Stilmuster in seinem Roman aufgestellt zu haben, wortwörtlich nimmt, indem er bedauert, seine Bibliothek nicht zur Hand zu haben, um mich durch authentische Zitate schleunigst zu widerlegen. Er merkt gar nicht, dass ich mit dieser Wendung lediglich den plumpen Hochmut der ganzen Richtung persifliere, die ihr ledernes Oberlehrerdeutsch für das allein seligmachende

Stilideal hält und jede andersartige Schreibweise mit dem Schimpfwort „geistreich" abzutun sucht. Beruhigen Sie sich, Herr Krüger, Ihr Roman ist wirklich ein Stilmuster im Sinn Ihrer Schule. Sie können es mir glauben.

Aber alle diese Scherze und auch die Tatsache, dass Herr Krüger sich über die „persönlichen Invektiven" meines Buches entrüstet, hätten mich noch nicht veranlasst, dem Braven irgend welche Beachtung zuzuwenden. Die Art aber, wie er über das Tatsächliche meines Buches referierte und daraus zitierte, musste mir allerdings ein Wort des Ekels und des Zorns erpressen, weil er sich da die denkbar gehässigsten Entstellungen erlaubt hat, die mir jede sachliche Diskussion mit ihm unmöglich machen. Soll ich beweisen, was ich sage? Soll ich niedriger hängen? Wie Herr Krüger will. Ich bin jederzeit bereit, den Tanz mit ihm zu wagen. Immer nur zu!

Alle Mittel sind recht, und so weist der Unermessliche auch noch mit einer verdächtigenden Wendung auf meine früheren Beziehungen zum „Kunstwart" hin. Darüber behalte ich mir nähere Mitteilungen noch vor und stelle fest: vor fast fünf Jahren war ich allerdings für verhältnismässig kurze Zeit Mitarbeiter am „Kunstwart", bis sich dann beide Teile des inneren Gegensatzes bewusst wurden, so dass es zum Bruch kam, zu dem ich die Initiative ergriff. Ich handelte nach meiner Überzeugung, aber sicherlich gegen meinen Vorteil, da der Herausgeber des einflussreichen Blattes, Ferdinand Avenarius, mir bis zuletzt persönliches Wohlwollen bewies. Und so hat Herr Krüger auch mit dieser Verdächtigung Bankerott gemacht.

Berlin Samuel Lublinski.

Fachschriftsteller und Journalist.

Ganz gewiss kann der Journalist, der vom Abend zum Morgen Kritiken über Theateraufführungen und Kunstausstellungen zu schreiben hat, nicht die strenge Sachlichkeit und wohl temperierte, allseitige Abwägung wahren, die dem wissenschaftlich Arbeitenden absolutes Gesetz ist. Der Journalist wird mehr urteilen, weniger begründen: er wird deutlich Partei nehmen, weniger vermitteln. Hat der Fachgelehrte die Pflicht, alle Gründe seines Urteils vorzuführen; der Journalist kann weniger exakt, genialer sein. Hier ist das Aperçu am Platz, dort die langatmige These. Der Fachgelehrte wird gemeinhin am ehesten dann zur Feder greifen, wenn er neue Forschungsresultate, neue Gesetze, mitzuteilen hat. Der Journalist übersetzt die wissenschaftlichen Berichte in eine der Menge verständliche Sprache, er würzt die trockene Speise, er schafft „die Bewegung". Solange er diese ebenso dankenswerte wie verantwortliche Aufgabe erfüllt, braucht er für seine einleuchtend arrangierten Behauptungen keinen spezialisierten Beweis zu führen; er stützt sich auf das erprobte Urteil anerkannter Fachleute. Wehe aber dem Journalisten, der dieses sein Vermittelungsamt missbraucht, der seine eigene Meinung mit der Sicherheit und unter der Vorspiegelung allgemein anerkannter, selbstverständlicher Gültigkeit vorträgt. — Es hat sich in den letzten Jahren immer mehr eingebürgert — und es ist gut so —, dass Fachgelehrte von Zeit zu Zeit unter die Journalisten gehen. Sie werden als solche jeden feuilletonistischen Satz von dem Wissenschaftler beherrschen lassen; sie werden nichts Neues behaupten, wofür sie an kompetenter Stelle nicht schon den Beweis geliefert haben; wenn sie etwas absolut Neues sagen, werden sie den Beweis nicht vergessen. — Ohne Zweifel, auch der Journalist darf forschen, ja, er soll es sogar; aber sobald er als selbständiger Forscher spricht, besonders dann, wenn das Resultat gegen den bisherigen Stand der Frage divergiert, hat er — sofern er ein ehrlicher Mensch genannt sein möchte — dies zu sagen und, dem Prinzip der wissenschaftlichen Arbeit gemäss, den Beweis zu liefern. Ein Journalist, der hiergegen verstösst, muss seines Amtes als Volkserzieher für unwürdig erklärt werden. —

Der Kunstkritiker Georg Malkowsky schreibt in der „Zeit am Montag" (No. 38, 2. Beilage) folgenden Satz: „Der Weg von der Höhe der „Jugend" abwärts bis zu dem künstlerischen Tiefstand des „Simplicissimus" ist nun einmal zurückgelegt . . ." Dieser Satz wird durch den Zusammenhang mit dem Artikel,

in dem er steht, nicht verständlicher; nur eins ist deutlich: dem allgemeinen, von weitaus den meisten Fachleuten vertretenen Urteil wird scharf widersprochen. Es wäre wohl möglich, dass ein vielseitiger Irrtum bisher die Meinung der Kunstwissenschaftler getrübt hätte; doch hierfür müsste der Beweis geliefert werden. Herr Georg Malkowsky bleibt diesen Beweis schuldig, er versucht ihn gar nicht zu führen, nicht mit einem Federstrich! Er spricht ein mehr als kühnes Wort gelassen aus, mit dem Brustton des unbedingten Objektivismus, als wäre es eine längst bekannte, uralte Tatsache. Der oben angedeutete Vorwurf trifft ihn mit voller Schärfe. — Aber vielleicht lag es nur an einem — allerdings höchst unangebrachten — Zeitmangel; wahrscheinlich ist es Herrn Malkowsky in eingehender analytischer Untersuchung gelungen, den künstlerischen Tiefstand des „Simplicissimus" aufzudecken. Er ist nunmehr verpflichtet, uns seine Entdeckung kund zu tun. Um ihm die Arbeit zu erleichtern, fordere ich ihn hiermit auf, zunächst einmal den künstlerischen Tiefstand Th. Th. Heines nachzuweisen. Da Heine dem „Simplicissimus" ein massgebendes, charakteristisches Gepräge gibt, will ich mit jenem das Blatt fallen lassen. — Bei einer endgültigen Verneinung des fast nie versagenden, von keinem anderen deutschen Illustrator erreichten Künstlertum Heines wird sich Herr Malkowsky notwendig mit der bisher erschienenen Literatur über Th. Th. Heine abfinden müssen, so mit verschiedenen Aufsätzen in der sehr vorsichtigen „Zeitschrift für Bücherfreunde", ferner mit Meier-Graefe (Entwicklungsg. Bd. II.), mit Esswein, Eduard Fuchs, dem anerkannten Spezialisten für die Geschichte der Karikatur, schliesslich mit fast den meisten unserer Kunsthistoriker, die schon für Heines Werk eingetreten sind. — Indem ich auf diese umfangreichen Belege hinweise, darf ich mich vorläufig der Pflicht entziehen, Heines künstlerischen „Hochstand", Heines unbedingtes Künstlertum nachzuweisen. Gelingt es Herrn Malkowsky nicht, zu dem bisherigen Stand der Kunstwissenschaft, von Urteil zu Urteil, als Gegner diskutierbare Stellung zu nehmen, so soll er die moralischen Folgen seines journalistischen Leichtsinnes fühlen . . .

Vielleicht meint man, ich schösse mit Kanonen nach Spatzen: die „Zeit am Montag" sei kein so bedeutsames Blatt, um so viel Aufhebens zu machen. Mag sein, aber diese Zeitung wird von mehreren Tausend gelesen; wer weiss, wie oft Herr Malkowsky noch ähnliche Vorstösse zu führen gedenkt. Schliesslich — es ist gut, den jungen, federfixen Kritikern einmal zu zeigen, welche Verlegenheit papistische Unfehlbarkeit im Verein mit unmotivierter Negation bereiten kann . . .

Von dem Zeitungswesen nahestehender Seite werde ich darauf hingewiesen, dass der „Simplicissimus" gemeinsam mit dem Konkurrenzblatt der „Z. a. M.", der „Welt am Montag" denselben Verleger habe! Ich weiss nicht, ob dem so ist; ich entsetze mich aber vor dem Gedanken und bestreite entschieden die Möglichkeit, dass ein deutscher Journalist sich von derartig unlauteren Motiven könnte leiten lassen.

Wilmersdorf-Berlin.

Robert Breuer.

Bem. der Red.

Der Hinweis, dass der „Simplicissimus" mit der „Welt am Montag" denselben Verleger habe, trifft nicht ganz zu. Richtig ist zwar, dass die „Welt am Montag" mit dem Münchener Verlage in mehrfacher Hinsicht liiert ist: der Bruder Albert Langens, Herr Dr. Martin Langen, war und ist allerdings an der geschäftlichen und sonstigen Leitung des Montagsblattes beteiligt.

Die „Neue Musik-Zeitung" in Stuttgart erzählt im Zusammenhang mit einer Besprechung unserer Zeitschrift folgendes charakteristische Geschichtchen, das ein grelles Streiflicht auf die durchschnittliche Musik-Kritik unserer Tagespresse wirft:

Dem Schreiber dieser Zeilen ist folgendes begegnet: Der sehr tüchtige Redakteur einer grösseren Tageszeitung führte mich gelegentlich eines Besuchs in die Mysterien seiner musikkritischen Tätigkeit ein. „Sehen Sie," sagte er, „ich verstehe gar nichts von Musik, weiss nichts von ihrer historischen Entwicklung, von den Instrumenten usw. Von mir aber wird verlangt (und auch bei grösseren

Zeitungen), dass ich eine gute Musikkritik schreiben kann. Soll ich einen vorteilhaften Posten ausschlagen mit dem Eingeständnisse der Unfähigkeit als Musikkritiker? Bewahre. Es geht ja auch so: z. B. die Oper: Die älteren Werke werden als bekannt vorausgesetzt, eine Kritik ihres Inhalts erübrigt sich. Über die Aufführung kommt man mit ein paar Phrasen hinweg."

„Und die modernen Werke?"

„Bitte, sehen Sie," sagte der Journalist, und dabei holte er eine ziemlich beträchtliche Anzahl von Briefkuverten aus seinem Pulte." Hier z. B.: „Louise" von Charpentier, Kritik der „Kölnischen Zeitung", der „Münchner Neuesten Nachrichten", der „Hamburger Nachrichten", des „Leipziger Tageblattes"! Und nun sollen Sie sehen, was für eine feine Kritik ich zusammenbraue. Probatum est. Wünschen Sie weitere Belege? Vielleicht „Also sprach Zarathustra" von Strauss oder Elgars „Apostel" oder Heubergers „Exzellenz"?" . . .

Ich dankte ergriffen. — — —

Daran knüpft die „N. M.-Z." folgende Betrachtung die wir nur unterschreiben können:

Soll man diesen Journalisten verurteilen? Nein, nicht ihn, der ehrlich genug war, seine Unkenntnis in musikalischen Dingen sich und andern einzugestehen und durch sein Aushilfsmittel die Kunst vor Schaden zu bewahren. Wohl aber die Verleger, die die wahrhaftig nicht zu grossen Ausgaben für einen gebildeten Musikkritiker (der durchaus nicht immer „bloss Fachmusiker" zu sein braucht) scheuen. Fragen wir doch mal so einen Allerweltsredakteur als Musikkritiker über den Klangunterschied einer Oboe und eines Fagotts: — wir werden staunen. Die Furcht einer Zeitung vor kleineren oder grösseren Blamagen könnte vielleicht hier Wandel zum Besseren schaffen. Denn das Schicksal schreitet schnell, und alle Schuld rächt sich schliesslich auf Erden.

Redaktionelle Notizen.

Zu Carl Bleibtreus Ausführungen in unserer Umfrage müssen wir kurz Stellung nehmen, weil seine Antwort weit über ihre Grenzen hinausgeht. Sie ist in gewissem Sinne eine scharfe Anklage gegen Strömungen und Persönlichkeiten, die wir nicht ohne Kommentar abdrucken können. Selbstverständlich wollen wir nicht auf Einzelheiten eingehen: Jedem der Angegriffenen stehen unsere Spalten zur Entgegnung offen. Der Zweck unserer Umfrage war: ein Gesamtbild der Meinungen über die moderne Kritik zu schaffen — ein Gesamtbild mit allen Widersprüchen und Reflexen persönlicher Anschauungen. Es hiesse dieses persönliche Recht der Künstler, denen wir die Enquête-Fragen vorlegten, schmälern, wollten wir ihre Ausführungen dem Sinne nach kürzen.

Aber betonen müssen wir (was eigentlich selbstverständlich ist): dass wir uns nicht mit allen diesen Ansichten identifizieren, dass wir — wie hier bei Bleibtreu — sogar eine Anschauung wiedergeben, die in vielen Punkten der unsrigen grundsätzlich entgegensteht. So ist es der Fall bei den Angriffen Bleibtreus gegen Hauptmann, Rich. M. Meyer, Harden u. v. a. Wenn Bleibtreu z. B. Herrn Prof. R. M. Meyer persönliche Motive bei Abfassung seiner Literaturgeschichte unterschiebt, so tut er ihm u. E. unrecht.

In der Antwort von Thomas Mann (Heft 2) hat sich ein sinnstörender Fehler eingeschlichen, den wir korrigiert wissen möchten.

Mann schrieb:

Er (Schiller) bemerkte auch, dass es viel schwerer sei, einen Brief des Julius zu schreiben, als die beste Szene zu machen, wobei man sich fragen muss, ob nicht das Schwerere auch schon das Höhere ist . . ."

Also: „Schwerere" — und nichts von „Honorar"!

Thomas Mann bemerkte in seinem Briefe an uns treffend: Das Honorar für „gute Szenen" ist „höher" als das für philosophische Briefe! —

Ein zweiter ärgerlicher Druckfehler ist in dem Beitrage Karl Schefflers stehen geblieben. Es muss heissen: „Unsere Musikkritik ist kaum literarisch, ist im wesentlichen nur Berichterstattung, weil wir immer noch eine Musikkultur haben". (Nicht: „keine Musikkultur haben".)

Herr Karl Schneidt, Redakteur der „Zeit am Montag", hat meine Feststellungen zum Fall Schlaikjer zu einer verleumderischen Denunziation bei meinem Verlage benutzt. Das sei konstatiert. Auf die kümmerliche Stilübung gehe ich nicht ein, eher fühle ich mich zur Entschuldigung verpflichtet: den Namen dieses bourgeoisen Aretinos erwähnt zu haben. Drum habe ich's auch unterlassen, Herrn Schneidt unter dem Rubrum „Pressbanditen" die verdiente Antwort zu geben.

Leo Horwitz.

Wir beabsichtigen, Heft 4 unserer Zeitschrift als

Wiener-Nummer

herauszugeben, mit Beiträgen von folgenden Autoren:

Paul Wertheimer,	Stauf v. d. March,
Maurice v. Stein,	Maria Stona,
Rudolf Kraus,	K. M. Kloob,
Karl Hufnagel,	Rudolf Lothar,
E. Arnold Mayer,	Karl Bienenstein,
Emil Lucka,	u. A.

Autokritiken von Prof. v. Feldegg, Stauf v. d. March.

Beiträge erwünscht.

Wir machen die verehrl. Redaktionen nochmals aufmerksam, dass der Abdruck der Enquête, mit genauer Quellenangabe, freigestellt ist — und bitten nur um Mitteilung resp. um Einsendung von Belegen.

KRITIK der KRITIK

Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1905 — Heft 4

BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert & Co.

Nachdruck mit Angabe der Quelle
o o o o o o gestattet o o o o o o

Verantwortlich für den redaktionellen Teil: A. Halberthal (A. HALBERT),
o o o o o o Breslau III o o o o o o

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion: L. HORWITZ, NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau III, Schlesische Verlagsanstalt
o o o o v. S. Schottlaender o o o o

Geldsendungen sind an die Schlesische Verlagsanstalt, Breslau III, zu richten

o o o Typ. v. S. Schottlaender, Breslau. o o o

Rudolf Lothar, Wien:

Die Wiener Kritik.

(Glossen zu einer Burgtheater-Premiere.)

In jeder Stadt klagt man über die Kritik und blickt sehnsuchtsvoll nach andern Orten, wo es damit besser bestellt sein soll. Man vergisst aber dabei, dass die Hauptgebrechen der Kritik nun einmal in der menschlichen Natur liegen und dass man die Natur des Menschen gründlich reformieren müsste, um einen idealen Zustand der Kritik zu erreichen. Der Mensch im Kritiker hat persönliche Beziehungen zu anderen Menschen, hat Sympathien und Antipathien, und im Handumdrehen ist die parteiliche Kritik fertig.

Allerdings ein so starkes Parteitreiben und Parteigefüge wie Berlin besitzt Wien nicht. Persönliche Freundschaft, gute Kameradschaft verbindet hier die Kritiker weit mehr, als der Schwur auf irgend eine Fahne, die Zugehörigkeit zu irgend einem Clan, dessen Plaidmuster dann jede Kritik zieren muss. Wenn man eine Wiener Premiere besucht, dann sieht man die Häuptlinge der Kritik gemütlich beisammen stehen, und man hat das Gefühl, dass jeder sich freut, den andern hier zu treffen. Aus dem Meinungsaustausch entsteht dann freilich oft eine merkwürdige Übereinstimmung in allen Urteilen. Es kann auch passieren, dass einmal eine Parole ausgegeben wird, dass ein Leitwort durch alle Rezensionen flattert. Aber ist Freundschaft zwischen Kollegen nicht menschlich? Soll man den

Kritikern verbieten, sich im Theater zu begrüssen? Wunder genug, dass trotz alledem so viele von ihrer Meinung keinen Schritt abweichen. Denn das ist vielleicht das Charakteristische der Wiener Kritik, dass jeder aus voller Überzeugung schreibt oder mindestens vom Glauben durchdrungen ist, eine solche Überzeugung zu haben. Und dazu kommt noch eins, dass der Wiener Kritiker gerne, sehr gerne sein reiches Wissen zeigt, mit Belesenheit prunkt, auf seltene Zitate und auf historische Beschlagenheit stolz ist. Es gibt Kritiker, deren Unermüdlichkeit im Auspacken ihres Wissens wahrhaft bewundernswert ist. Nur ein einziger bleibt in dieser Beziehung immer Künstler und weiss die Gegenwart mit dem Lichte der Vergangenheit zu beleuchten, und das ist Ludwig Hevesi (Fremdenblatt). Er ist heute entschieden die stärkste Individualität, die ausgeprägteste Persönlichkeit in der Wiener Kritik. Dichterisch feinfühlig jedem Kunstwerk gegenüber, mit einer guten Witterung für alles, was den Wert des Bleibenden in sich hat. Dabei ein Stilist wie es heute in Wien keinen zweiten gibt. Hevesi war der energischeste Vorkämpfer für die Sezession, für die Neuerer, die dem Kunstleben in Wien eine andere Richtung gaben. So ist denn auch seine Kritik in diesem Sinne durchaus modern. Sie geht mit den Jungen und Jüngsten, wenn es sein muss, durch dick und dünn. Sie ist wie jede gute Kritik im Herzen optimistisch (wohlgemerkt, das setzt ein Herz voraus!) und ist durchtränkt und vergoldet vom sonnigsten Humor. Der Humor nimmt auch der Schärfe die Bitterkeit und dem Tadel die Grausamkeit. Das ist auch der Fall bei Julius Bauer (Illustriertes Wiener Extrablatt). Ich möchte Julius Bauer, ohne ihm nahetreten zu wollen, mit Sarcey vergleichen. Nicht nur weil er heute in Wien den gleichen Einfluss übt wie s. Z. Sarcey in Paris, sondern auch weil er wie dieser immer die Stimme des gesunden Menschenverstandes, des guten Geschmacks zu Worte kommen lässt. Natürlich ist er viel moderner, reicher im Gemüte, empfänglicher für Verschiedenartiges wie Sarcey. Ja, man könnte beinahe sagen, dass er agil ist wie ein Franzose, indes Sarcey schwerfällig wie ein Deutscher war. Dass aber aus ihm keine Schule spricht und keine Partei, sondern dass hier nur ein Mann von sicherem Geschmack seinen Eindruck mitteilt, das gibt seinen Kritiken ihre Bedeutung für Wien und auch für die Ferne. Die

Eindringlichkeit ihrer Form beruht in ihrem schlagenden Witz. Für Bauer ist der Witz nicht Aufputz einer Kritik, sondern er ist ihm kritische Waffe selbst. Und eine Waffe, die sicher trifft. Von den Wiener Kritikern hat sich Bauer am seltensten geirrt. Er erkannte stets ein Talent und durchschaute stets einen Schwindel. Er liess sich nie bluffen noch blenden. Und seine Sympathien und Antipathien waren stets künstlerisch berechtigt. Einen bizarren Persönlichkeitsstempel, stark bis zur Übertreibung und bis zum Exzess, drückte einmal Hermann Bahr, als er noch Stürmer und Dränger war, auf seine Kritiken. Heute strebt er vor allem nach Ruhe und Abgeklärtsein. Nur dort, wo er heftig mitempfindet, wo er liebt und wo er hasst, geht er noch mit dem alten Temperament ins Zeug und brennt die bunten Feuerwerke in glänzenden Stilfronten ab. Meistens aber beschränkt er sich darauf, ruhig zu berichten, und nur für ganz feine Ohren liegt im Ton des Berichtes eine Kritik. Die Zeit, wo Bahr in jeder Kritik verblüffte, wo er erfinderisch war in Invektiven, wo er den Leuten ins Gesicht sprang oder sie mit einer athletisch gewandten Geste auf seinen Rücken hob, wo ihm nur wohl war, wenn in jeder Notiz ein Gewitter sich entlud oder ein neuer Himmel geoffenbart wurde, ist vorbei. Bahr hat die Formel der richtigen Kritik gefunden. Vielleicht sogar der idealen Kritik: die Ruhe, die über den Dingen steht, die Goethische Klarheit, die sich vom Trubel der Dinge nicht verwirren lässt. Und er ist so stolz und froh, diese Formel gefunden zu haben, dass er sich oft mit ihr allein begnügt und dass er uns statt einer Kritik nur die Formel vorsetzt. Freilich langt die Formel nicht aus, wenn es sich um Schauspieler handelt, wo mit einigen knappen Worten eine Meinung scharf umrissen gegeben werden muss. Da ist Bahr noch immer der Alte; persönlich bis zum Exzess. Von der Überzeugung des Augenblicks durchdrungen, als hätte der Augenblick die Bedeutung der Ewigkeit. Aber wer dürfte einem Kritiker Persönlichkeit, und wenn sie auch exzedierte, verdenken?

Die liebenswürdigste Persönlichkeit der Wiener Kritik ist Hugo Wittmann. (Neue Freie Presse.) Wittmann hat die Grazie und die Anmut des Franzosen und das Gemüt des Deutschen. Und dazu die herzliche Liebenswürdigkeit des Wieners. Er ist ein Schwabe, der in Paris gelebt und in Wien Wurzel geschlagen hat. Dreimal hat er die Heimat gewechselt,

und jede gab ihm künstlerisch das Beste. Er hat die Formel der ruhigen, überlegenen Kritik gefunden, ohne sie mühsam zu suchen oder krampfhaft zu erkämpfen. Mit den ganz Modernen, mit dem Umsturz ging er nicht mit. Er ist der Mann der Tradition, (Ludwig Speidel!) aber das Beste in ihm ist nicht das ästhetische Wissen, sondern die dichterische Empfindung, Man hat über dem Journalisten Wittmann leider vergessen, welch ein feiner Poet in ihm steckt. Und da hätten wir nun gleich ein augenfälliges Merkmal der Wiener Kritik. Ihre besten Vertreter sind dichterische Persönlichkeiten. Der Novellist Wittmann, der Humorist Hevesi, der Alleskönner Bahr, der Lyriker Kalbeck, Bauer, den man oft den Heine der Wiener Kritik genannt, haben ein Recht gehört zu werden, denn sie sind selbst Künstler. Und nur der Künstler vermag über den Künstler zu urteilen. Man hat wiederholt über die Inkompatibilität gewettert und geflucht. Mit Unrecht. Denn der Kritiker, der nicht selbst ein Schaffender ist oder sein könnte, wird stets ein unfruchtbares Gewerbe treiben.

Das Dichterische ist auch in Felix Salten (Die Zeit) das Ausschlaggebende. Er hat ein ungemein scharfes Auge: es ist z. B. bewunderungswürdig, wie er (eine eigenartige Spezialität von ihm) einen fremden Monarchen, der unsere Stadt besucht, nur einmal zu sehen braucht, um dann ein psychologisches Bild von ihm zu entwerfen von verblüffender Lebenswahrheit. So sieht er auch die Dinge auf der Bühne mit fabelhafter Schärfe, freilich auch oft überscharf, d. h. er sieht die Konturen stärker, als sie in natura sind. Er hat auch die Überzeugung seines Sehwinkels. Und da es bei allen Dingen darauf ankommt, von welchem Standpunkt man sie betrachtet, so führt ihn zuweilen die Wahl eines Standpunktes in die Irre. Er kann sich im Guten und im Schlechten verbeissen und verbohren. Aber er schlägt immer eine elegante Klinge, und man freut sich ihres Funkelns. Es ist der französische Stossdegen, der Agilität und gewandtes Handgelenk voraussetzt. Da ist die Waffe, die Robert Hirschfeld führt, von ganz anderer Art. Es ist ein Zweihänder, ein schweres, deutsches Schwert. Jammerschade, dass Hirschfeld als Schauspielkritiker in Wien keine Tribüne hat. Seine Grobheit wirkte reinigend, sein Dreinschlagen war gesund. Es lag deutscher Humor in seinem Zorn, und seine Überzeugung hatte Wucht. Er war von einer

gesunden Rücksichtslosigkeit, die wohltat in einer kritischen Welt von lauter Rücksichten.

Von jungen Talenten, die zur Kritik streben, möchte ich vor allem erwähnen: den ruhigen, geschmackvollen Dr. Max Graf (Neues Wiener Journal) den sehr begabten, schneidigen und ehrlichen Stefan Grossmann (Arbeiterzeitung) und den jüngsten Blender, Alfred Polgar (Wiener Allgemeine Zeitung). Polgar knüpft an die heftige Epoche in Bahrs kritischer Tätigkeit an. Er pflegt geschickt die Kunst der Invektive, er weiss Pointen zu schnellen und macht vom Trambolin des Esprit ganz hübsche Saltos. Er mischt pikante Saucen, und die Sauce ist ihm stets wichtiger als der Braten. Er brilliert in der Notiz. Je knapper und kürzer, desto besser. Im kleinen Rahmen ist er fast immer ein Mann des witzigen Einfalls. Denn seine ganze Kritik lebt vom Einfall, von der Pointe. Zum grösseren Essay, zur ernsten Besprechung reichen Wissen, Erfahrung und Talent wohl kaum aus.

Ich glaube von den namhaften Wiener Kritikern, die Bedeutung und Einfluss besitzen, keinen übergangen zu haben. Natürlich gibt es ausser diesen noch eine ganze Menge Rezensenten. Gute und schlechte, ehrliche Leute, Parteiliche und Unparteiliche, Interessenjäger und Gaukler, Wissende und Unwissende. Soll man sich über blühenden und sich blähenden Unverstand entrüsten, soll man nicht lachen, wenn man zwischen den Zeilen Neid und Ärger sieht, soll man nicht zur Tagesordnung übergehen, wenn einer Kunst von Politik nicht zu unterscheiden vermag, wobei unter Politik oft etwas sehr Persönliches zu verstehen ist? Die Schäden und Auswüchse der Kritik, an denen Berlin nicht arm ist, fehlen gewiss auch nicht in Wien. Aber wie schon aus den Silhouetten dieses Artikels ersichtlich, gibt doch eine ruhige sachliche Kritik mit einer ausgesprochenen dichterischen Note in Wien den Ton an. Wenn es auch heute in Wien den Mann nicht gibt, dessen Wort imstande wäre, Sonnenschein und Regen zu machen, wenn wir auch keinen Führer haben, der der Kunst vom Parterre aus neue Wege weist, so haben wir doch auch niemand, der sich der Entwicklung entgegenwirft und ihren Gang zu hemmen versucht. Und wenn die Wiener Kritik auch oft grob und scharf ist, so ist sie nie roh und böswillig und sie glaubt mindestens immer, aus reinster Überzeugung zu fliessen.

Ferdinand v. Feldegg, Wien:

Mein Benedek-Drama und die Kritik.

Mag auch mit Recht die überwiegende Anzahl der Schaffenden unter uns auf Kritik zu erwidern für unwürdig, für unkünstlerisch, für durchaus verfehlt halten, zwei Motive werden doch stets zugunsten einer — es versteht sich von selbst: sachlichen — Erwiderung auf erfahrene Kritik sprechen. Erstens, dass der Kritiker nicht immer „Nurkritiker", sondern zuweilen selbst Schaffender, daher zu beurteilen wohl auch berufen ist und — dennoch irren konnte; zweitens, dass ausser Schriftsteller und Kritiker ja noch ein dritter Faktor ins Gewicht fällt, das Publikum, dem gegenüber der Schriftsteller geradezu die moralische Pflicht hat, es vor Irreführung durch eine bösartige, gewissenlose Kritik durch Gegenkritik zu schützen. Vermag er das, so kann nur dichterischer Snobismus ihn hindern wollen, von seiner natürlichen Waffe Gebrauch zu machen. Und er wird diese Waffe mit um so besserem Erfolge führen, als gegnerische Kritik in den allermeisten Fällen „immanent", das heisst mit den von ihr selbst beigebrachten Argumenten zu widerlegen ist, da sich diese Argumente ja gewöhnlich untereinander schnurstraks widersprechen.

Das vorausgeschickt, will auch ich an die Kritik der Kritik meines Benedek-Dramas gehen, nicht ohne zuvor zu betonen, dass ich jenem weitaus überwiegenden Teile der Kritik, der in verständiger und gerechter Weise meines Werkes gedachte, auch dann, wenn er im einzelnen tadelte, den Zoll der Achtung herzlich gerne darbringe. —

Schon in der Einbegleitung zu meinem Drama und auch im Verlaufe einer dem Erscheinen des Buches vorausgehenden öffentlichen Kontroverse gab ich die Erklärung ab, dass mir der historische Inhalt des Stoffes zugunsten seines psychologischen Gehaltes Nebensache, die Hauptperson des Stückes, nicht die Zeit in der es spielt, Problem ist. Diese Einschränkung war nicht nur mein sozusagen privates, sondern — worauf es ankommt — auch mein künstlerisch-literarisches gutes Recht. Und unmittelbar daraus floss mir auch das weitere Recht, ja beinahe die Pflicht, das in meinem Stücke zur Hauptsache zu machen, was den psychologischen Grundgedanken zu gestalten geeignet ist, dagegen das zurückzustellen, was den äusseren, geschichtlichen Rahmen bildet. In der Tat verfuhr ich hierin von allem Anfange folgerichtig. Mein „Benedek" war und hiess im Urentwurfe „der Feldherr", das Schicksal des unglücklichen österreichischen Generals war hier nur das des geschlagenen Feldherrn überhaupt, und wenn auch bei der Konzeption des Schauspiels die konkrete Gestalt der Geschichte das mir vorschwebende Urbild war, so waren doch alle Züge dieses Bildes dem reinmenschlichen Inhalte jener Gestalt entnommen. Ich leugne nun gar nicht, dass dieser allgemeine, dieser ideologische Grundzug auch dem fertigen Benedek-Drama anhaftet, so sehr dieses auch durch die konkreten Beziehungen der Personen und das historische Milieu Färbung erhalten hat. Was ich aber bestreite, ist, dass mir aus dieser Anlage, dieser Struktur meines Stückes ein schwererer künstlerischer Vorwurf zu machen ist. „Die Sache könnte überall spielen", hat der

Referent der „Zeit“ in seiner über Nacht entstandenen, schon einen Tag nach der Buchausgabe losgelassenen, natürlich anonymen „Kritik“ gehöhnt, und damit einen vernichtenden Schlag gegen mein Stück zu führen vermeint. Allein wenn dem auch wirklich so wäre — wir werden hören, dass gewichtige Stimmen in diesem Punkte anders urteilen — so wäre dies, nämlich die Allgemeingültigkeit, einer der grössten Vorzüge, dessen sich mein Drama rühmen könnte. Seltsame Kritik das: spottet solcherart ihrerselbst und weiss nicht wie! Aber wie gesagt, auch die gerügte Tatsache trifft im vollen Unfange nicht zu. Kein Geringerer als Max Koch sagt im „Liter. Zentralblatt“ diesen Punkt betreffend: „Feldegg, der in seinem Benedek vor allem ein psychologisches Drama schreiben wollte, darf auf das Verdienst Anspruch machen, nicht unwürdig die grosse, geschichtliche Katastrophe des Jahres 1866 in seinem Drama dargestellt zu haben.“ Und mehr als einer der übrigen Referenten hat den Umstand, dass mein Benedek historisch völlig einwandfrei, seine „geschichtliche Grundlage unantastbar“ sei („Neues Wiener Tagblatt“), bestätigt. Mit dem Überallspielen-können hat es also seine guten Wege.

Aber, wie bereits einleitend gesagt, meine Gegner unter den Kritikern besorgen die Widerlegungen ihrer Vorhalte (in Summa genommen) selbst; und so kann ich denn, nicht ohne Behagen, dem Vorwurfe der zu allgemeinen Fassung meines „Benedek“ einen genau entgegengesetzten an die Seite stellen, nämlich den, dass ich lediglich den Historiker Friedjung dramatisiert habe und in meinem Stücke ganz an den Tatsachen klebe.

Also ich konnte mich angeblich, auf Friedjungs Geschichtswerke fussend, dem Banne des Historikers nicht entziehen! Wie ungerecht, oberflächlich, ja ich wage zu sagen, verleumderisch nun wieder gerade dieser Vorwurf ist, möge mir an einer knappen Inhaltsangabe der fünf Aufzüge des Dramas zu erweisen erlaubt sein.

Der 1. Aufzug enthält als Hauptszene die Unterredung Benedeks mit dem Erzherzog Albrecht, in der dieser ihn bestimmt, das Oberkommando der Nordarmee zu übernehmen. Diese Unterredung hat nun zwar in Wahrheit stattgefunden, war aber ohne Zeugen, und man kennt deshalb wohl ihr Ergebnis, allein keineswegs ihren Verlauf. Sie ist daher notwendigerweise bei mir von Anfang bis zu Ende freie dichterisehe Erfindung. Der 2. Aufzug bringt eine Lagerszene, wie sie 1866 mehr als einmal ähnlich sich zugetragen haben mag, aber vom flüchtigen Augenblick geboren, vom nächsten Augenblick wieder verschlungen, keinen Aufzeichner gefunden hat. Lediglich das Motiv dieser Szene: Verwirrung und Zerfahrenheit im österreichischen Lager, ist als historisch beglaubigt zu behaupten. Dieser Lagerszene folgt ein Dialog zwischen Benedek und seinem Generalstabschef Krismanić. Er bringt die verhängnisvolle Wendung im Schicksale des Feldherrn, seinen Entschluss zur Schlacht von Königgrätz. Aber dieses Zwiegespräch hat gar niemals stattgefunden! Lediglich die notwendige dramatische Verdichtung des Stoffes hat es bei mir bedungen, und mein poetisches Recht war es, dass ich, was in Wirklichkeit mehrere Tage hindurch in langsamer Entwicklung sich abspielte, in ein knappes Zwiegespräch unmittelbar vor der Katastrophe zusammenzog. Carl Bleibtreu, auch einer meiner Kritiker, aber ein gerechtwollender, hat mir vorgeworfen, dass ich in dieser Unterrednng dem Feldherrn Motive unterlegte, die ihn in Wirklichkeit gar nicht erfüllt haben, da er nicht kraft seiner Natur, sondern

bloss durch äussere Umstände zum Entschlusse, die Schlacht zu schlagen, gedrängt worden sei. Nun, rein historisch mag dem so sein, dramatisch aber musste die entscheidende Wendung aus inneren Gründen herauswachsen, wenn anders der Held nicht zum Spielball des Zufalls werden und damit unserer Teilnahme verlustig gehen soll. Doch ersieht man hieraus — und darauf kommt's mir hier an — wie wenig ich an den Tatsachen kleben geblieben bin, wenn es galt, der dramatischen Forderung Rechnung zu tragen. Der 3. Aufzug ist bis auf die letzte Szene ganz freie Erfindung. Sogar die hier die Handlung tragende Person, der Gutsbesitzer Grund ist es, und er konnte es ohne Gefährdung des historischen Stoffes deshalb sein, weil dieser Aufzug den Debacle der Königgrätzer Schlacht, also etwas zwar eminent Historisches, aber zugleich ganz Unpersönliches zum Gegenstande hat. Ich stand hier vor der Wahl: Entweder die Katastrophe selbst auf die Szene zu bringen und damit eine unzählige Male schon erwiesene bühnentechnische Unmöglichkeit neuerlich als solche zu erweisen, oder mich mit dem blossen Stimmungsgehalt jener Katastrophe zu bescheiden und sie in der Reflexwirkung auf teilnehmende, aber entfernte Personen zu schildern. Ich habe das letztere gewählt und bin mir bewusst, damit das Richtige getroffen zu haben. Auch die Kritik hat dies mehrfach anerkannt. Die Schlussszene des 3. Aufzugs zeigt uns Benedek auf der Flucht nach der Schlacht; sie ist im Motiv historisch, im Verlaufe freie Erfindung. Der 4. Aufzug, das Kriegsgericht über Benedek, bot, ähnlich dem 3. Aufzuge, die doppelte Möglichkeit, entweder einer Vorführung der Tatsache oder abermals ihres blossen Spiegelbildes. Ich entschied mich auch hier für die zweite Möglichkeit, und so spielt denn die Szene im Vorzimmer des Verhandlungssaales, statt in diesem selbst. Offen gestanden: die Schwierigkeit, jenes denkwürdige Geschehnis mit überzeugender Realität dramatisch zu bewältigen, schien mir unüberwindlich. Aber ein zweites kam noch hinzu: die durchaus innerliche Entwicklung meines Helden sollte durch keinen allzu aufdringlichen, äusserlichen Bühnenvorgang übertäubt werden. Und auch für Julie von Benedek musste ein Auftritt offen bleiben. Sie, die hingebungsvolle Gattin, sollte uud durfte in dieser ernsten Stunde an der Seite ihres Gemahls nicht fehlen. Ihr Erscheinen im Sitzungssaale selbst war aber historisch und sachlich ganz unmöglich. Ist es doch bekannt, dass Benedek seiner Frau nicht einmal gestattet hat, in Wiener Neustadt, dem Orte der Verhandlung, zu weilen. Wie also würde der Dramatiker gegen den Geist der Zeit und die Gepflogenheiten der Personen fehlen, der es etwa wagte, Julie vor dem Kriegsgericht erscheinen zu lassen! Über Benedeks allzu grosse Strenge habe ich mich aber doch hinweggesetzt, und so trifft denn Julie mit ihrem Gemahl unmittelbar nach der Beendigung des Kriegsgerichts zusammen. Klebe ich auch hier an den Tatsachen? — Der 5. Aufzug. Ich werde von ihm noch ausführlicher und im Zusammenhang mit einem andern Vorwurf, den man meinem „Benedek" gemacht hat, sprechen. Hier nur so viel, dass er von Anfang bis zu Ende freie Erfindung ist, dass er, den tragischen Inhalt des Stoffes bis zur Neige ausschöpfend, den Helden in seiner, in Wirklichkeit im Keime erstickten seelischen Läuterung zeigt und um eben deswillen den Vorwurf der Fälschung erfahren hat. Hier aber, wo ich mich gegen den anderen Vorwurf der trocknen Wiedergabe geschichtlicher Tatsachen zu wehren habe, darf ich mich auf die freie Erfindung auch meines 5. Aufzuges wohl berufen.

Ja, meine Gegner besorgen, um es nochmals zu sagen, in summa ihre eigene Widerlegung. Und wenn deshalb der eine sagt: du stehst ganz undichterisch im Banne der historischen Tatsachen, so sagt der andere, du treibst „Geschichtsfälschung", dein Stück ist „ein Muster patriotisch-dramatischer Geschichtsklitterung"; dass du „aus diesem Sprengstoff ein patriotisches Soldatenstück mit versöhnendem Ausgange geknetet" hast, „ist politisch begreiflich, poetisch aber eine Todsünde". So Hugo Ganz in der Zeitschrift: „Das freie Wort".

Zunächst fällt wohl die Erbitterung auf, mit der der Kritiker mich anfasst. Gleich Fälschung und Todsünde! Auf jene stehen schwere irdische, auf diese schwere himmlische Strafen. Aber sehen wir doch zu, wie der Kritiker meine Fälschung erweist und ob er dabei nicht etwa selbst sich dieses „Verbrechens" schuldig macht? Eine Fälschung also hätte ich nach seiner Meinung deshalb begangen, weil ich meinem Drama einen versöhnenden Abschluss gegeben habe, während doch alle Welt weiss, dass Benedek unversöhnt gestorben ist. Nun, die Tatsache zugegeben, dass der historische Benedek unversöhnt starb und mein Benedek-Drama versöhnlich schliesst, — sind das aber einander widersprechende Dinge? Die einfachste Logik muss doch hier einschalten: Nur dann, wenn auch im Drama Benedek stirbt. Denn dann stürbe er eben im Drama versöhnt, und Benedek starb in Wahrheit unversöhnt. Diese Einschaltung wird, wie gesagt, von der einfachsten Logik verlangt. Mein Kritiker lässt sie vermissen, ob bewusst oder unbewusst, das bleibe dahingestellt. Er übersieht oder verschweigt daher auch, dass Benedek bei mir bloss bis zu dem Augenblicke geführt wird, als er seine Papiere vernichtet. Erst später aber versank er in Groll, und diesen Teil seines Lebens behandelt mein Drama gar nicht, das vielmehr mit der Verbrennung der Papiere schliesst. Also könnte höchstens gesagt werden, ich hätte Benedek nicht bis ans Ende geschildert, nicht aber, ich hätte dieses Ende gefälscht, da ich es doch in mein Drama nicht einbezogen habe. Im übrigen liegen die Gründe für diese meine Fassung natürlich auf dramatischem, nicht historischem oder gar politischem Gebiete, wie mir der Kritiker süffisant zumutet, und da stand ich denn vor der Wahl, entweder in „Benedek" das Problem des bis zur Selbstentäusserung treuen Soldaten zu suchen oder aber dieses Problem in der Behandlung des Stoffes ganz auszuschalten. Doch, was blieb dann an dem Stoffe — das rein historische Milieu ausgenommen — übrig? Sollte ich etwa das Thema der Auflehnung des ungerecht Gestraften aufrollen? Oder das des Herrscherundanks gegen den treuen Diener? Wie unzutreffend wäre in jenem Falle der Benedek-Stoff angefasst, da doch in Benedeks Charakter die Züge der Treue die der Auflehnung hundertfach überwiegen! Das Thema des Undanks aber hätte vollends meine Absicht, ein Benedek-Drama zu schreiben, über den Haufen geworfen, da in ihm Benedek notwendig zur Nebenfigur und ein anderer zum Träger des dramatischen Grundgedankens geworden wäre. Und schliesslich: War Benedek wirklich von solch hervorragender Grösse, dass er — seine edle Treue in Zweifel gezogen — überhaupt noch der Held eines Dramas werden konnte? Ich glaube es ruhig aussprechen zu können: Nein! Nehmt Benedek den Glorienschein des ungerecht duldenden treuen Dieners — und sein Bild ist verblasst. Es sei mir gestattet, hier folgende Worte Schillers zu zitieren, die er nach der ersten Aufführung seines „Wallen-

stein“ an der Weimarer Hofbühne zu Jena geschrieben hat: „Der historische Wallenstein war nicht gross, der poetische sollte es nicht sein . . . Was an ihm gross erscheinen, aber nur erscheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, also gerade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifiziert. Dieses musste ich ihm nehmen und durch Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben.“ Nun, wohlan, für Benedek kann die analoge Formel — und eine solche gibt es — nicht anders lauten als: Der historische Benedek war nicht gross, der poetische sollte es nicht sein. Was an ihm allein gross erscheinen konnte, war seine hingebungsvolle Treue, also gerade das, was ihn zum tragischen Helden qualifizierte. Diese musste ich daher bedingungslos festhalten und ihm dafür nehmen, was an anderen Zügen uns die Geschichte überliefert hat.

Alles in allem also: Ein Drama der Soldatentreue zu schreiben war zunächst an sich mein gutes Recht; Benedek als den Helden dieses Dramas hinzustellen, ein vielleicht gewagter, aber (wie man vielfach zugab) glücklicher Griff; diesen Helden von den Flecken, die Zeit und Umstände auf ihn abfärbten, zu reinigen, war meine Pflicht als Dramatiker. Und dies alles zusammen mit dem Schlagworte „Fälschung“ zu stigmatisieren ist eben kritische Fälschung selbst. —

Gegen die Hauptgravamina glaube ich meinen Benedek nunmehr verteidigt uud die Gegner der Gesamtkonzeption widerlegt zu haben. Bleiben die Einwürfe gegen Form und Durchführung übrig. Aber — soll ein Autor darauf erwidern? Soll man überhaupt, wo subjektives Empfinden in Frage kommt, streiten? Wohl nur dann, wenn man geradezu Tatsächliches auch hier vorbringen, geradezu Falsches berichtigen kann. Mein Fall.

Zu den liebenswürdigen Kritikern der formalen Seite meines „Benedek“ gehört Baron Torresani. Wie er mich (im „Lit. Echo“) anfasst, auch da, wo er tadelt, hat etwas Ritterliches und sticht, ach so vornehm, ab. — Da er zudem nicht bloss als Dichter, sondern kraft seiner persönlichen Beziehungen zum Original meines Helden der Berufenen einer ist, kann ich einzelne seiner Einwendungen nicht unerwidert lassen. Da ist zunächst von Bedeutung, wie er mich darüber belehrt, dass Benedek und nicht minder dessen Gemahlin in Wahrheit viel derbere, „feldmässigere“ Naturen (wie er es ausdrückt) waren, als in meinem Drama. Er bezieht das auf ihre Sprechweise. Die Briefe Benedeks an seine Frau, die ich als Quelle benützt habe, diese Briefe, meint Torresani, „geben, obwohl vollkommen authentisch, ein falsches Bild nicht nur des Schreibenden, sondern noch weit mehr der Adressatin“. Nun, gegen die Richtigkeit des persönlichen Erinnerns meines Tadlers kann ich schlechterdings nichts beweisen. Jede Erinnerung ist wesentlich subjektiv und insofern unwiderlegbar. Aber fragen möchte ich meinerseits zweierlei: Erstens, ob jene frühe Jugenderinnerung — und nur um eine solche kann es sich handeln — denn doch nicht im Verlaufe der Zeit eine rein persönliche Note erhalten haben mag, die ihrem Eigner das Recht raubt, sie als apodiktisch anzusehen, und zweitens, wie der Widerspruch zwischen dem wahren Wesen und dem im Briefwechsel erscheinenden Wesen der beiden Personen zu erklären ist? Torresani geht darüber mit der kurzen Bemerkung hinweg, die Gründe dafür darzulegen, wäre zu langwierig. Mir dünkt dies oberflächlich. Denn nicht

allein handelt es sich darum, einen sehr gewichtigen Vorwurf zu begründen, sondern auch auf die in Rede stehenden Personen wirft es ein seltsames Licht, wenn deren hinterlasssner Briefwechsel einfach als — wie soll ich sagen? — doch wohl als unwahrer, unaufrichtiger Ausdruck ihres eigenen Denkens und Fühlens bezeichnet wird. Dazu kommt aber noch eines: der Nachwelt liegen nun einmal diese direkten Dokumente vor und keine persönlichen Erinnerungen. Die Nachwelt wird sich daher immerdar an jene und nicht an diese zu halten haben. Und für die Nachwelt wird über kurz eben der briefliche Nachlass als einzig unmittelbare Quelle der beiden Personen gelten und gelten müssen, und auch jeder Dichter der Zukunft wird sich deshalb auf diese Quelle beziehen müssen. Das alles nun soll durch ein einziges: „So waren sie nicht" eines zufälligen, damals noch recht jugendlichen Zeitgenossen aus der Umgebung Benedeks gleichsam ausser Kurs gesetzt werden können? Aber weiter: Wo steht geschrieben, dass von zwei einander widersprechenden Äusserungsweisen, der mündlichen und der brieflichen, gerade jene die adäquate, das Wesen der Person richtig widerspiegelnde, diese die falsche ist? Sollte den flüchtig geborenen gesprochenen Worten, die in vielen Fällen unter dem Banne der blossen Stimmung, in manchen Fällen selbst unter noch äusserlicherem Einflusse stehen, sollte diesen gesprochenen Worten fraglos stets die grössere Wahrheit des Ausdrucks seelischer Wesenheit eignen, als den in Sammlung und oft von der Macht konzentrierten Denkens an die abwesende Person diktierten Worten des Briefes? Ich sage nein! Mehr als eine Person ist mir in meinem Leben begegnet, deren innerstes Fühlen, deren verborgenste Herzensregungen niemals über die Lippen kamen, wohl aber voll in ihren Briefen, diesen im Entstehen zeugenlosen Auslassungen, sich zu ergiessen pflegten. Es ist mir deshalb im höchsten Masse wahrscheinlich, dass Stil und Ton in Benedeks Briefen an seine Frau adäquater das Seelenleben dieses von Natur zartfühlenden Mannes offenbaren, als seine oft geflissentlich die rauhe Seite hervorkehrende mündliche Redeweise; und aus dem analogen Grunde dürften Benedeks geschriebene Worte in der Seele seiner Julie eine Saite gesucht und auch gefunden haben, die ihm wohl bekannt war, aber eben nur dann voll erklungen haben mag, wenn die Trennung der einander innig Liebenden ihre natürliche Steigerung der Gemütskräfte ausgelöst hatte. Vollends aber wird, was dem Psychologen als wahrscheinlich gilt, dem Dichter dem es sich darum handelt, das höhere Wesen seiner Helden zu erfassen und wiederzugeben, als wirklich erscheinen müssen. Er darf nicht bloss, er muss sogar an dieses höhere Wesen seiner Gestalten glauben, und nur ein bis an die Grenzen des Unkünstlerischen streifender, — nein, diese Grenzen bereits überschreitender Verismus wird ihm daraus einen Vorwurf machen. Dass ich also sowohl Benedek als auch Julie im Sinne ihres Briefwechsels gezeichnet habe, dass solcherart Benedeks Redeweise nicht minder als die Juliens gleichsam einen idealeren Stil erhalten hat, als der nüchterne Alltag möglicherweise bei beiden zu Tage förderte, ja dass sogar Julie mir unter der Hand (nicht unbeabsichtigt, gestehe ich) zu einer Art Goetheschem Klärchen (wie Torresani lächelnd sagt) geworden ist, das bedaure ich, der ich mich nicht zum „naturwissenschaftlichen Pfaffentum" des Verismus (das treffende Wort hat Max Kalbeck jüngst geprägt) bekenne, keinen Augenblick, und ich bin so vermessen, die Erwartung zu hegen, dass eine spätere, Ziel und Stil

des Dramas wieder höher stellende Zeit mir hierin nachträglich recht geben wird.

Ziel und Stil! Jenes hat man in meinem „Benedek" vielfach anerkannt, diesen mehrfach getadelt. Auch Torresani gehört zu den Tadlern, auch Carl Bleibtreu. Aber ich kann ihre Rüge, mein Benedek spräche „hochtrabend", spräche in „Buchdeutsch", spräche mit „Theaterpathos" entgegenhalten, was andere, gleichfalls berufene Beurteiler gesagt haben, so Max Koch, der die „einfache und doch wirkungsvolle Sprache" als dem Charakter des Helden angemessen lobt und mehr als einer meiner übrigen Kritiker, die die „grosse Natürlichkeit und Schlichtheit" der Darstellung rühmen.

Zu den formalen Ausstellungen ist auch zu zählen, wenn man die Lagerszene (2. Aufzug) als „unwahr" bezeichnet, wenn man tadelt, ich spräche von „Zelten" im österreichischen Lager unb liesse meinen Hauptmann einen Revolver statt einer Pistole führen. Für die Unwahrheit der Lagerszene ist man mir den Beweis schuldig geblieben, sie wurde bloss ex maiestate corrigentis behauptet; und man wird mir deshalb nicht verdenken, wenn ich mich hier an jene Kritiker halte, die an meinem „Benedek" gar nichts, — als eben diese „lebendige Lagerszene" anerkannten. Dass aber ein Militärschriftsteller wie K. F. Kurz in einer sonst verständigen Besprechung (Wiener „Fremdenblatt") an den Zelten und dem Revolver Anstoss nimmt, zeugt für die Flüchtigkeit, mit der die Kritik ihres Amtes waltet. Denn, die Zelte anlangend, weiss ich aus dem Munde österreichischer Offiziere, die den Feldzug 1866 mitgemacht haben, dass solche Zelte, wenn auch als Privateigentum, im Lager benützt wurden, und was den Revolver, der angeblich bloss eine Pistole sein dürfte, betrifft, so hängt der „Armeerevolver", den mein eigener Vater bei Custozza mit sich trug, noch heute über meinem Schreibtische. —

Ich fürchte beinahe, in meinen Ausführungen schon allzu weitschweifig gewesen zu sein, obschon ich nur einen Teil meines „kritischen" Materials benützt habe. Und so will ich denn mit nur noch einem Pröbchen schliessen, das mir als typisch für die ungerechtfertigte Verbissenheit erscheint, mit der einzelne Kritiker sich auf ihr „Opfer" stürzen. Einem meiner Zerpflücker hat es nicht genügt, mich einmal umzubringen, er hat es in rascher Folge gleich in drei Pressorganen versucht. Einmal mit blankem Gesichte (in der „Nation"), die beiden andern Male anonym. „Schlecht geraten, süsslich, grundfalsch, blutarm, kindisch . . .", mit diesen lieblichen Charakteristiken wirft er, natürlich ohne Spur einer Begründung, blindwütig nach mir. Ja aber — irre ich denn nicht? Schrieb der Mann nicht wohlweislich zweimal anonym? Nein, ich irre mich gleichwohl nicht. Gilt doch auch für die Schreibweise das ex ungue leonem! Nur freilich muss ich bitten, diesen wahren Spruch hier in jener Variante zu nehmen, die Schopenhauer für ihn erfunden hat, indem er an Stelle der Klauen die Ohren setzte, was ich dem Leser gelegentlich im Originale nachzulesen empfehle.

A. Halbert, Breslau:

Der Theaterdirektor als Kritiker.

Kritik ist Urteil. Ob mit den Sinnen erfasst oder mit dem Verstand, mit Gelehrsamkeit oder mit Gefühl, mit dem pulsierenden Instinkt oder der kühlen Reflexion, mit Stimmung oder mit Laune — ob mit dem Blick des Sichversenkenden oder dem Naserümpfen des Besserwissers: Kritik ist Urteil.

Und die Kritik, von der bis jetzt in diesen Blättern gesprochen wurde (der sie gewidmet sind) hiess immer wieder, ein Urteil fällen über Kunstwerke oder Werke, die gegeben sind, die der Öffentlichkeit und den Vertretern der Öffentlichkeit, der Presse vorgelegt wurden. Ob zum Zweck des Urteilens oder gar Verurteilens, ist eine andere Frage. Über manches Kunstwerk wird geurteilt, ohne dass der Schöpfer ein Urteil verlangt hätte. Das ist kein Vorwurf. Der Staat beaufsichtigt auch uneheliche Geburten — ja, sie am allermeisten. Jede bestehende Macht kümmert sich um Dinge, die in ihr Bereich gehören: aufgefordert oder unaufgefordert. Und die Kritik ist eine Macht geworden. Sie hält Wache . . .

Aber im Grunde genommen hat der Kritiker gar keine Macht: es sei denn, er ist Papst in seinem Dorfe oder in seiner Provinz. Die Kritik hat die Macht. (Der Schutzmann allein hat schliesslich auch nur einen Degen.) Der Kritiker hat noch nie ein Kunstwerk in Grund und Boden bohren können — er hat Kollegen, die ihm ins Handwerk pfuschen . . .

Nur zwei Sorten „Kritiker" gibt es, die selbstherrlich das Werk der Vernichtung vollbringen können: Der Verleger und der Direktor. Dem Verleger soll ein besonderer Artikel gerecht werden. Jetzt handelt es sich um den Direktor.

Der Direktor als Kritiker: In dem Paradoxen verbirgt sich die Ironie. Der Direktor, der immer wieder schreit und jammert, dass ihm die Kritik „das Geschäft" verderbe, dass die Kritik oberflächlich und schief ist, dieser Direktor, der selbst einmal Kritiker war und jetzt auf Erfolge brütet, er ist der massgebendste, realste Kritiker . . . Er, sein Dramaturg oder sein dramaturgischer Beirat.

Der Direktor übt eine Kritik, die sich aller Kontrolle ent-

zieht, die aber tiefeinschneidend wirkt auf Kunst und Künstler, tief einschneidend und verwüstend.

Dieser Satz lässt sich nicht mit pfiffiger Gelehrsamkeit beweisen: nur mit dürren Tatsachen.

II.

Drei Perioden lassen sich bei einem jungen Künstler, einem Dramatiker unterscheiden; und folgerichtig auch drei Arten von Theater-Direktoren-Kritik.

1. Die Periode der absoluten Erfolglosigkeit — beim Direktor-Kritiker: Die höfliche Art der Ablehnung. Ich zitiere wörtlich:

„Wir haben das uns eingereichte Drama . . . . gelesen, können uns aber von einer Aufführung dieses Werkes am . . . . -Theater keinen Erfolg versprechen und senden das Manuskript anbei zurück."

Damit hat das Drama nur selten etwas zu tun. Der Name ist alles und — nichts.

2. Die Periode der Höflichkeit — beim Direktor-Kritiker: Die wohlwollende, herablassende Art der Unverpflichtbarkeit; und wieder ein Brief, der im Kopierbuch eines grossen Theaters Raum gefunden hat: „Wir wollen Ihre Begabung nicht verkennen, aber vorläufig sind wir überzeugt, nichts für Sie tun zu können. Vielleicht gelingt Ihnen später einmal etwas Besseres, das wir zu prüfen nicht abgeneigt sein wollen."

„. . Nicht abgeneigt sein wollen . ." Kritik der Begabung.

3. Die Periode der vorzüglichsten Hochachtung; Kritik der Erfolgsmöglichkeit. Das Drama „könnte" Erfolg haben, „dürfte" gefallen, aber — die Tantièmen . .

Der Brief belehrt:

„Ihr Werk ist bei mir mit Interesse von mehr als einer Seite gelesen worden. Wenn sich auch darunter ein ganz absprechendes Urteil befand, so lassen doch die andern Urteile nicht zu, Ihnen das Werk glatt zurückzureichen, denn ich möchte mich versichern, dass, wenn es auch nicht möglich sein wird, für dieses Werk ernstlich für Sie zu wirken, Sie mir doch Ihr nächstes Werk wieder zustellen. Ich sende Ihnen auch das Werk noch nicht zurück, sondern möchte erst noch von Ihnen hören, ob Sie sich zu einer Rücksprache bei mir

vielleicht in den Sprechstunden zwischen 11 und 1 Uhr mal einfinden können, wo sich über manches in wenigen Minuten ausführlich sprechen liesse, was hier schriftlich zur Erwägung zu bringen, doch sehr zeitraubend wäre."

Oder ein anderer Brief:

„Wir haben Ihr Drama . . . . . mit Interesse gelesen und verkennen nicht dessen Vorzüge und die Eigenart, die sich besonders im Dialog offenbart. Wir können jedoch nicht glauben, dass das Stück im . . . . -Theater am rechten Platze wäre und dass wir Ihnen und uns einen Erfolg davon versprechen könnten.

Wir sehen uns daher leider genötigt, Ihnen das Stück mit bestem Danke zurückzugeben."

III.

Der Direktor liest die Stücke nicht selbst. Der „grosse" Direktor schon gar nicht. Er hat Dramaturgen. Sie lesen und geben ihren Bericht. Über das Stück? Als Kunstwerk? Wohl nur selten. Immer nur über die Wirksamkeit. Der Dramaturg übernimmt eine gewisse Verantwortlichkeit für seine Kritik. Der Erfolg oder der Nichterfolg bestätigt oder widerlegt seine Kritik.

Daraus folgt: Dass die Kritik des Manuskriptes ein Unding ist, dass sie bestenfalls den Wert einer Auswahl, einer Sonderung und Scheidung hat, einer Scheidung zwischen Talent und Talentlosigkeit, zwischen Kraft und Ohnmacht oder auch — zwischen „Monna Vanna" und „Alt-Heidelberg" . . .

Man sieht: Der Theaterdirektor als Kritiker ist kein solch wüstes Paradoxon, wie es den Anschein hatte. Die Macht liegt in seinen Händen, scheint's. In Wirklichkeit aber gibt's ein Kräutlein, das Erfolg heisst . . . gibt's Theater-Verhältnisse, die den Weg versperren all denjenigen, die mit schwerer, weil echter Goldlast in die Hallen der Thalia kommen wollen . . gibt's ein Publikum, das sie amüsieren wollen . . .

Also: Die Steine aus den Händen! Aber immerhin: Der Theaterdirektor als Kritiker ist ein interessantes Phänomen . . Und wenn man sich sittlich entrüsten wollte — aber Sittlichkeit ist keine gangbare Münze mehr und Entrüstung schadet dem Gemüt. —

Aber immerhin: ein Wort wird noch darüber zu sagen sein.

Friedrich Streissler:

Tageskritik und Publikum.

„Berlin, 10. Juni (Privattelegramm).

Im neuen königlichen Operntheater fand heute die Operette „Der Schnurrbart" von Vexoe, ein musikalisch wertloses Werk, eine sehr warme Aufnahme."

Diese Depesche las ich am ersten Pfingstmorgen in einem Leipziger Blatte, und sie erweckte in mir eine Reihe von Gedanken und Reflexionen. Wenn eine neue Maschine oder irgend ein anderes Fabrikat auf den Markt gebracht wird, so wendet sich der Erzeuger in erster Linie an die Konsumenten. Wenn diese zufrieden sind, so hat er gewonnenes Spiel. Wenn z. B. der Fabrikant einer Schreibmaschine von tausend Käufern bestätigt erhält, dass die Maschine gut sei, was bekümmert ihn dann die Ansicht eines einzelnen Nörglers? Die Käufer der Maschine sind zufrieden, und damit Schluss! Wie ganz anders ist dies in der Kunst und Literatur! Die in obigem Telegramm erwähnte Operette ist doch gewiss für das Publikum und nicht für die Kritiker geschrieben worden. Bei der ersten Aufführung waren gewiss mindestens tausend Leute anwesend, bei denen das Werk eine „sehr warme Aufnahme" fand. Der Kritiker bestätigt es, aber er glaubt die Qualität des Stückes besser beurteilen zu können als alle Theaterbesucher zusammen genommen, und er fühlt sich verpflichtet, es telegraphisch als „musikalisch wertloses Werk" zu bezeichnen.

Wer hat nun bei diesem Widerspruche recht, das Publikum oder der Kritiker?

Meines Erachtens hat jedes Produkt geistiger Tätigkeit den Ansprüchen jener Personen zu genügen, für die es bestimmt ist. Ein Buch, ein Drama, ein musikalisches Werk, das beifällige Aufnahme findet, hat seinen Zweck erfüllt. Das Publikum ist der oberste Kritiker über alles geistige Schaffen. Die Ansicht des einzelnen ist dabei vollständig gegenstandslos, denn „einer ist kein Publikum", selbst wenn dieser „einer" ein Kritiker sein sollte.

Jeder Kritiker ist ein Mensch, und für jeden Menschen ist Objektivität ein Unding. Ein Mensch kann stets nur subjektiv urteilen, und jedes subjektive Urteil ist ungerecht. Die berufs-

mässigen Kritiker sind schon aus dem Grunde unfähig ein für die Allgemeinheit gültiges Urteil zu fällen, weil sie, eben infolge ihres Berufs, eine ganz andere Geistesrichtung als die Allgemeinheit haben. Damit sei nicht gesagt, dass die ganze Kritik überhaupt abzuschaffen sei; nur für die Allgemeinheit, d. h. für die Tagespresse erscheint mir die Kunstkritik überflüssig, denn das grosse Publikum geht seine eigenen Wege. Der Kunstkritiker kann dem schaffenden Künstler und den Fachkreisen wohl etwas zu sagen haben, aber um das auszusprechen, ist die Fachpresse, nicht die Tagespresse da. In der Fachpresse kann der Kritiker seinen individuellen künstlerischen Anschauungen mit Begründung Ausdruck verleihen; aber in einem Telegramm der Allgemeinheit mitzuteilen, dass ein „sehr warm" aufgenommenes Werk „musikalisch wertlos" sei, ist, gelinde ausgedrückt, ein Nonsens.

Wie wenig die Kritiker es vermögen, den in der Allgemeinheit schlummernden Kunstsinn und die Kunstanschauungen der Menge zu beurteilen, beweisen die Schicksale vieler berühmt gewordener Werke. Kein grösserer Verleger beurteilt die bei ihm eingereichten Manuskripte selbst, sondern er verlässt sich auf das Urteil seiner Lektoren. Ebenso haben die grösseren Theater ihren Dramaturgen, der die Aufgabe hat, die eingereichten Bühnenmanuskripte zu prüfen. In diesen Fällen also urteilt der Kritiker in voller Selbstherrlichkeit, unbeeinflusst vom Publikum. Wie sich da die Kritikertätigkeit oft blamiert, dafür gibt es viele Beispiele. Heines „Buch der Lieder" wanderte vergeblich bei vielen Verlegern herum, bis sich endlich der Buchhändler Campe in Hamburg entschloss, es in Verlag zu nehmen. Gustav Freytags berühmter Roman „Soll und Haben" wurde von der Verlagsbuchhandlung J. J. Weber in Leipzig abgelehnt, weil der Verleger keine Meinung für das Werk hatte. Scheffels „Trompeter" fand zwar einen Verleger — doch brauchte das Buch volle zehn Jahre bis zur zweiten Auflage. Auch erfolgreiche Bühnenstücke hatten ein ähnliches Schicksal; so wurde z. B. Meyer-Försters erfolgreiches Schauspiel „Alt Heidelberg" beinahe vom Berliner Theater abgelehnt. Als man sich dennoch entschloss, das Schauspiel zu akzeptieren, glaubten die Schauspieler auf einen Durchfall rechnen zu müssen. Dasselbe gilt für Sudermanns „Ehre".

Es gibt nun allerdings auch Kritiker, die ihre von der

Allgemeinheit abweichende Meinung über den Kunstwert eines Werkes damit begründen, dass sie sich als Hohepriester der Kunst hinstellen und das grosse Publikum als Philister und Banausen bezeichnen, die zu belehren und zu bilden sie die Aufgabe hätten. Auch auf der letzten Generalversammlung des Vereins deutscher Zeitungsverleger wurde eine schöne Rede gehalten, wonach die Presse nicht Dienerin der öffentlichen Meinung sein dürfe, sondern vielmehr ihre Führerin, und als solche habe sie die Aufgabe, auf den Leserkreis veredelnd zu wirken. Dies sind allerdings sehr schöne Worte, die in vielen Fällen ihre Berechtigung haben, aber für die Kritik gelten sie nicht. Hier handelt es sich nicht um Veredelung roher Instinkte der Massen, denn wer die Rezensionen über Theater, Kunst und Literatur liest, ist meist selbst urteilsfähig. Er empfindet es als eine Überhebung des Kritikers, wenn dieser ein Werk als wertlos bezeichnet, das vom Publikum gut aufgenommen wurde. Der Mob, wenn er überhaupt etwas liest, wird am wenigsten durch Rezensionen beeinflusst, weil diese seinen geistigen Horizont überragen. Die grosse Menge aber, soweit sie am literarischen und künstlerischen Leben Anteil nimmt, hat ein instinktives Urteil über die Vorzüge und Mängel eines Werkes, das in seiner Urwüchsigkeit oft weit treffender ist als die gelehrten Ausführungen der Kritiker. Ich will nur ein Beispiel anführen: Ich weilte Anfang der achtziger Jahre in Paris; der gefeiertste Schriftsteller war damals Victor Hugo. Ich fragte eine einfache Gastwirtsfrau, welche Werke von Hugo sie gelesen habe. Sie nannte mir: „Les Misérables", „Les Travailleurs de la mer" und „L'Homme qui rit". Auf meine weitere Frage wie ihr Victor Hugo gefalle, antwortete sie: „Sehr gut, aber einen Fehler hat er, der einem oft das Lesen verleidet." Was ist das für ein Fehler? fragte ich weiter. „Wenn er sagen will: das ist ein Kochlöffel, so braucht er drei Seiten dazu." — Ich muss gestehen, eine treffendere Kritik über Victor Hugos Schreibweise habe ich noch nie gelesen, am allerwenigsten in so lakonischer Form.

Wie bereits erwähnt, will ich durchaus nicht so weit gehen, jede Kunstkritik überhaupt abzuschaffen, sondern sie soll sich nur innerhalb der Fachkreise bewegen, wo sie dem schaffenden Künstler nützlich sein kann. Freilich werden da an die Fähigkeiten des Kritikers höhere Anforderungen gestellt, als

in der Tagespresse, wo ein Kritiker ohne jede Begründung mit souveräner Verachtung des Urteils der Allgemeinheit ein Werk einfach als wertlos hinstellt. Aber selbst im engsten Fachkreise wird der gebildetste und gewissenhafteste Kritiker oft genug fehl schiessen und das Werk nicht gebührend würdigen können. Interessant sind in dieser Beziehung einige Bemerkungen über Kritik, die der berühmte spanische Dramatiker Echegaray in der „Neuen freien Presse" veröffentlicht hat. Er führt u. a. aus: „Die Wesen, welche aus menschlicher Liebe zwischen Mann und Frau entstehen, haben ihre Autonomie, ihren eigenen Charakter, ihren unabhängigen Willen. Und ebenso haben die künstlerischen und literarischen Werke, welche aus einer anderen Liebe zwischen dem Künstler und dem Ruhme entstehen, ihren unabhängigen Willen, ihren eigenen Charakter, gewissermassen einen Wuchs, den ihr Vater niemals für sie geträumt hat. Der Vater glaubte, dass der Sohn seiner Intelligenz von mittlerem Wuchs oder von etwas über Mittelgrösse sein werde — und siehe da, es ist ein Riese. Und ein andermal, welche Trauer! Es ist ein Zwerg. Daher kommt es, dass die Kritik bei der Beurteilung gewisser künstlerischer und literarischer Werke, indem sie dem Autor gewisse Gedanken, gewisse Absichten, gewisse Symbole und gewisse Theorien zuschreibt, sich zu gleicher Zeit täuscht und nicht täuscht. Sie täuscht sich, indem sie glaubt, dass der Autor ganz bewusst und wollend diese Welt von Licht und Schönheit geschaffen hat. Nein, der Autor hat nicht oder beinahe nicht daran gedacht. Die Kritik schreibt ihm aus freien Stücken Ideen oder Absichten oder sogar prophetische Visionen zu, welche er nicht gehabt hat, welche er nicht haben konnte, weil sie nicht von seiner Zeit waren. Aber die Kritik täuscht sich nicht, indem sie dem Werke Tiefen und Grössen zuschreibt, welche sich bis zum Nadir und bis zum Zenit des Unendlichen erstrecken. Jede künstlerische und literarische Produktion, zum Beispiel der Don Quijote, ist ein neues Wesen. Es trägt in sich Kräfte, Symbole, Probleme, grossartige Visionen, ein ganzes erhabenes Universum, an welches der künstlerische Erzeuger nicht in bestimmter Weise gedacht hat. Der Vater hat wohl geglaubt, etwas Grosses hervorzubringen, weil der Hervorbringende das fast immer glaubt. Aber etwas Kolossales, alle Erwartungen Übertreffendes ist gekommen. Er hat das Unendliche nicht gesehen, aber er hat es geahnt,

gewittert — man verzeihe mir das Bild. Er hat ein Terrain bearbeitet und dank gewissen aussergewöhnlichen Fähigkeiten eines intellektuellen zweiten Gesichtes hat er erraten, dass sich unter der Erde wunderbare Adern edlen Erzes erstreckten. Er hat einen Schacht geöffnet und einen Teil der Ader angeschlagen. Dann sind die Menschen, die Denker, die Kritiker, die Masse alle gross und klein, in die Mine eingedrungen und haben unerschöpfliche Reichtümer aus diesen unerschöpflichen Gängen hervorgeholt."

Diese Ausführungen bieten eine Erklärung für die Schwäche der Kritik d. h. für jene Fälle, wo der wirkliche Erfolg eines Werkes dem Prognostikon des Kritikers widerspricht. Man hat hier das wohltuende Gefühl, dass Echegaray die Arbeit des Kritikers auch in ihren Mängeln zu würdigen versteht, nicht aber à la Sudermann in den alten Refrain einstimmt, „Schlagt ihn tot den Hund, er ist ein Rezensent!"

Unsere Umfrage. IV.

Die Wiener Kritik.

Emil Lucka, Wien:

Es dürfte nicht schwer sein, kurz zu zeigen, welches der Hauptmangel der heutigen ästhetischen Kritik ist, aus dem alle anderen Übelstände herfliessen. Die Betrachtung irgend eines Werkes der Kunst und der Wissenschaft kann von zweierlei Art sein: sie ist entweder ein Referat, eine Beschreibung des Gegenstandes nach seinen formalen, sachlichen, historischen oder allgemein geistigen Zusammenhängen; oder eine wirkliche Beurteilung, eine Kritik, die sich nicht damit begnügt, zu berichten, was gesehen wurde, sondern die sich die Aufgabe stellt, ein Werturteil zu fällen, das heisst, das vorliegende Werk an einen allgemeineren Wertmassstab heranzubringen und an ihm mit möglichster Gewissenhaftigkeit den Wert oder Unwert abzuschätzen, der den einzelnen ästhetischen Elementen des konkreten Kunstwerks und ihm als Ganzem zukommt. Vor der Kritik hat natürlich die Beschreibung die Kenntnis des Gegenstandes zu vermitteln, wenn diese nicht vorausgesetzt werden darf. Die moderne Fachwissenschaft begnügt sich häufig mit dem Referat, und für ihre Zwecke wird es auch in der Regel ausreichen. Es beabsichtigt vor allem, den Inhalt eines Buches für die Fachgenossen zu skizzieren und so die Aufmerksamkeit derer zu erwecken, die ein näheres Interesse daran nehmen. Hier wird oft schon mit dem Hinweis auf den Inhalt, vielleicht auf die Methode und die Tendenz, dem Leser des Referates ein ziemlich klares Bild dessen erweckt werden, was er von dem Buche zu erwarten hat. Nicht so ist es bei der Beurteilung von Kunstwerken. Hier kann ein Bericht, wie er ja wohl öfters gegeben wird, kaum befriedigen. Ein eigentlich ästhetisches Werturteil soll formuliert werden, ein Urteil über schön und hässlich, (künstlerisch) wahr und falsch. Derjenige müsste also im Besitze einer ästhetischen Norm sein, müsste über das prinzipielle Wesen eines Kunstwerks klar geworden sein, der für sich das Recht in Anspruch nimmt, ästhetische Urteile abzugeben; so wie der das Staatsgesetz kennen muss, der nach seinen Normen einzelne Rechtsfälle beurteilen will. Dass zum Urteilen über Kunstwerke bedeutend mehr gehört, versteht sich von selbst.

Nun hat es aber der kritiklose Subjektivismus, der in den Regionen der modernen Popularphilosophie herrscht, vielen Kunstrichtern und solchen, die sich dafür halten, angetan. Sie glauben, einen höheren Beobachtungspunkt erreicht zu haben, wenn sie gar nicht nach objektiven und wohl begründeten Urteilen streben, sondern einfach kraft ihrer „Individualität" Urteile aussprechen. Aber ihr Verzicht auf objektiven Geltungsanspruch, der sich so modern relativistisch gebärdet, ist bestenfalls eine Selbsttäuschung. Denn auch dieser Kritiker setzt, vielleicht ohne es selbst zu wissen, die Gültigkeit seines Urteils über seine Person hinaus, wenn auch nicht für alle so doch für manche, voraus. Er macht die stillschweigende Annahme: wer, so ist wie ich (also etwa: wer meiner Kunstrichtung angehört), der wird auch von diesem Werk den gleichen Eindruck empfangen. Er nimmt doch

seine Bedeutung seines Urteils in Anspruch, die über seine Person hinaus geht, setzt doch eine in gewissen Grenzen geltende ästhetische Norm voraus. Von dieser eng umschriebenen Norm zu einer höheren, allgemeineren, ja zu einer überhaupt geltenden, wie sie Kants „Kritik der Urteilskraft" zu begründen unternommen hat, ist dann der Weg, wenn auch nicht geebnet, so doch sichtbar. Ein Werturteil, das der Urteilende mit dem Bewusstsein, fällt, es nicht durchaus aufrechthalten zu können, ist ein Zugeständnis der Unfähigkeit, sachlich zu motivieren, eines Mangels, der allerdings zu einer relativen Tugend werden kann, wenn der Kritisierende ehrlich einen Standpunkt als den seinen angibt und annimmt.

Jedes Werturteil, das aus sich selbst herausspringt, das nichts voraussetzen will, ist ein Missverständnis, ein Widerspruch gegen sich selbst. Es gibt kein Werten, das etwas anderes wäre als Messen des einen am andern, in unserem Falle: Messen des vorliegenden Kunstwerks an etwas anderem. Dies kann sein: ein zweites, als höher vorausgesetztes Kunstwerk (man kann z. B. Lenaus Faust an Goethes Faust messen); im besten Fall allgemeine ästhetische Begriffe, Normen. Dass solche Normen heute nicht hinreichend begründet zu Recht bestehen, ist kein Einwand gegen die Forderung, nicht ein Ding an einem Nichts zu messen. Kunstkritik ist eben nicht so leicht wie mancher meint. Wer nicht alle Gedankengänge durchgedacht hat, wer nicht die schwere Verantwortung empfindet, die im Fällen von Werturteilen liegt, sei es über gut und böse, über wahr und falsch, oder über schön und hässlich, — der sollte lieber die Hand davon lassen.

Aber der moderne Subjektivismus fühlt sich in seiner Selbstherrlichkeit geborgen. Seine Jünger messen das Kunstwerk ausschliesslich am eigenen zufälligen Geschmack und ersparen sich so selbst den lästigen Versuch, ihre Urteile sachlich zu begründen. Die Ausartungen dieser Geistesrichtung auf dem Gebiete der Kunstkritik sind bekannt. Man sagt einfach: Schön ist, was mir gerade jetzt gefällt, und teilt Wert und Unwert aus wie der Sultan seine Gunst: man setzt die Laune auf den Thron und hängt ihr den stolzen Königsmantel der „Persönlichkeit" um. Diese Denkrichtung weiss so wenig, was Persönlichkeit ist, dass sie deren vollkommenes Gegenteil dafür hält. Eine Person ist freilich jeder, mit seinen Launen und seinem kleinen subjektiven Geschmack. Persönlichkeit aber kennt Gesetze, ist sich selber Gesetz, strebt zum Objektiven, Wahren. Laune und Persönlichkeit schliessen sich aus. Der Subjektivist, der sagt: dies gefällt mir, es gilt mir als schön; dies missfällt mir, es gilt mir als hässlich, erweckt den Anschein grosser Bescheidenheit. Aber das Gegenteil ist der Fall. Er will mit seiner persönlichen Meinung gehört werden und erhebt so ganz naiv den Anspruch, dass sein Geschmack ein Normalgeschmack sei. Gleichviel, ob für eine grosse Zahl von Menschen! Was anderen nichts gelten soll, das behält man für sich. Wenn er aber selbst nicht den Anspruch erhöbe, dass sein Urteil von anderen anerkannt, gutgeheissen werde, so hiesse dies, dass er sich selbst nicht ernst nimmt, dass er selbst eigentlich gar nicht recht daran glaubt, was er gesagt hat; und ein solcher käme für die Betrachtung des ehrlichen Kritikers nicht mehr in Rücksicht. Wenn Goethe über ein Kunstwerk ein Urteil abgegeben hat, ohne es näher zu begründen,

so liegt die ganze Berechtigung hiefür darin, dass sein blosser Geschmack, eben weil es sein Geschmack war, Geltung in Anspruch nehmen durfte, keine unbedingte, aber doch eine bedeutende. Verkündet aber jemand kraft einer Persönlichkeit kritische Orakel, so fragt man zuerst: ist das auch eine Persönlichkeit, deren Werturteil (ästhetischer Geschmack) so viel Objektivität in sich birgt, dass es subjektiv, ohne Motivierung, ausgesprochen werden darf, ohne komisch zu wirken? —

Ich wollte die prinzipiellen Mängel der modernen Kunstkritik andeuten: sie liegen in ihrem würdelosen Subjektivismus. Der echte kritische Geist macht nicht Stimmung; er lässt die Sache sprechen und bringt Gründe. Will ihm das nicht gelingen, so zeigt er wenigstens Zusammenhänge auf. Das ist aber heute unbeliebt. Und doch würde mancher, der auf jede objektive Ästhetik mit hochmütigem Lächeln herabsieht, in Verlegenheit geraten, müsste er Rede stehen, was er denn von dieser Sache weiss. Von den Missbräuchen der subjektivistischen Kritik, die nicht mit ihrem innersten Wesen verknüpft sind, sondern von aussen her und mit bestimmten Zwecken hineingetragen werden, zu sprechen, ist überflüssig, denn man kann sich über eine Sache nur dann mit Aussicht auf fruchtbaren Erfolg verständigen, wenn der gute Wille und die nötigen Fähigkeiten vorausgesetzt werden dürfen. —

Emil Lucka.

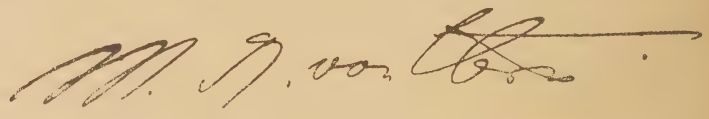
Maurice Reinhold von Stern, Linz:

Gewiss ist die Kritik von heute, wie übrigens alle menschliche Tätigkeit, reformbedürftig, oder sagen wir lieber: entwicklungsfähig.

Die Beseitigung der Nachtkritik mit ihrer handwerksmässigen Hast würde gewiss niemand freudiger begrüssen als die abgearbeiteten Kritiker selbst. Solange jedoch das Publikum mit seinem kurzen Gedärm morgens zum Kaffee dasjenige kritisch fertig verarbeitet sehen will, was es selbst über Nacht nicht zu verdauen vermochte, sehe ich keine Möglichkeit einer Änderung nach dieser Richtung hin. Das Publikum hat das Bedürfniss, sich sein Urteil möglichst schnell zu bilden, und da es dies aus eigenen Mitteln nicht vermag, so muss es ihm eben von anderen schnell hergerichtet werden, und sei es auch mit allen Mängeln der Schnellbleiche und Schnellräucherung. Die Hauptsache ist, dass nur erst einmal, sozusagen improvisatorisch, die Grundelemente der Kritik als Anstoss in Bewegung gesetzt werden. Durch Negation und Affirmation setzt sich dann das unbewusste Werk der öffentlichen Meinungsbildung weiter fort. Die Nachtkritik ist ein Symptom unserer allgemeinen Schnelllebigkeit und wird schwer zu beseitigen sein.

Als den Hauptmangel der heutigen literarischen Kritik betrachte ich die Massenhaftigkeit des dem Kritiker zur Verarbeitung zugemuteten Stoffes. Es sollte oberstes Gesetz der Kritik sein, allen Stoff unberücksichtigt zu lassen, der weder bei positiver noch bei negativer Behandluug für die Entwicklung irgend etwas austrägt. Das heisst, der Kritiker sollte das unbedingte Recht haben, von hundert Büchern

sagen wir achtzig zu verwerfen. Von den übrig bleibenden zwanzig Büchern werden vielleicht zuguterletzt zehn zur engeren Wahl einer ernsthaften Kritik kommen. Gewiss ist diese Auswahl eine sehr verantwortungsvolle Sache, die ein grosses Vertrauen voraussetzt. Deswegen sollte die öffentliche literarische Kritik auch nur ganz zuverlässigen Händen anvertraut werden. Angesichts der bestehenden Gewerbefreiheit werden sich regulierende Wirkungen nach dieser Richtung hin, wenn überhaupt, so nur durch das Mittel der Organisation ausüben lassen. Unredliche Kritiker müssen exkludiert und boykottiert werden. Die Schlimmsten sind nicht die Vermöbler, sondern die gehässigen, systematischen Totschweiger. Diese finden sich meist an der Spitze literarischer Cliquen und Sonderbünde. Sie richten ganz unglaublichen Schaden an. Tue jeder unerschrocken seine Pflicht, und es wird schon besser werden!



Julius v. Ludassy, Wien:

Da ich seit dreissig Jahren Journalist bin und mich in allen Rubriken betätigt habe, darf ich mir in dieser Frage wohl einige Kompetenz zusprechen. Für das Blatt ist die Nachtkritik unerlässlich. Sie könnte nur durch ein Kartell abkommen. Sie ist für Kunst und Künstler verderblich, wenn der Kritiker innerhalb einer oder zwei Stunden ein ganzes Feuilleton verfertigen will. Hundert Zeilen bringt man aber schon ohne böse Folgen vor sich. Das Wettschreiben nach der Elle, das heute geübt wird, führt zur Mogelei. Die Kritiker schreiben nämlich nach dem Buche, wohl auch nach der Generalprobe ihre Kritik und überraschen die Unerfahrenen dann durch ihre journalistische Fixigkeit. Dies aprioristische Schreiben „vor aller Erfahrung" ist der brieflichen Behandlung, zu der sich gewisse Ärzte herbeilassen, gleichwertig. Kritik vor der Aufführung, vor der Première, das demoralisiert, das ist verderblich. Übrigens könnten die Herren Kritiker das Problem leicht lösen, wollten sie sich entschliessen, in der Nacht nur den tatsächlichen Erfolg zu konstatieren, allenfalls auch noch über die Leistungen der Schauspieler zu urteilen, die eigentliche Kritik über die Dichtung aber zu überschlafen.

In jeder grossen Stadt gibt es Kritiker, die ihrem Stande Ehre machen. Aber die Mehrzahl der Kritiker ist nicht gerade anbetungswürdig. Ungebildete Jünglinge, die ein oberflächliches Talent haben, werden in die Theater geschickt, damit sie den Leuten erzählen, wie ihnen eine Komödie zugesagt habe. Das ist ja nicht schwer. Aus solchen Bengeln werden dann mit der Zeit gefürchtete Kunstkritiker. Denn je weniger die handfesten Burschen verstehen, desto hochmütiger, absprechender und unflätiger schreiben sie. Es gibt deren auch, die vor der Aufführung den Autor um höhere Beträge anzupumpen versuchen. (Ich habe selbst eine solche Kreatur als Zeitungsherausgeber zum Kritiker gemacht; als ich auf der Bühne als Autor mein Heil versuchte, stand dann dasselbe Individuum mit dem Revolver vor

mir.) Antikritik hilft gegen solche Schelme nicht. Denn niemand, dem ein unehrlicher oder übermütiger Kritiker Leides zugefügt hat, will die Bestie reizen. Und dann: wer sich gegen die Kritik wehrt, hat die Lacher gegen sich. Das hat der Fall Sudermann deutlich gezeigt. Das Grundübel der Kritik fällt mit dem Grundübel der dramatischen Literatur zusammen. Gerade die schlechten, seichten mit der Mode segelnden Schriftsteller, die dem Publikum kongenial denken und fühlen, schreiben der Menge zu Dank. Vor der Bude des wilden Mannes, der ein lebendiges Huhn zerreisst und frisst, ist immer ein Gedränge von Gaffern. Es gibt auch Kritiker, die den wilden Mann spielen.

Dr Julius v. Ludassy

Carl Maria Klob, Wien:

Dass die Kritik von heute einer Reform bedarf, dürfte nicht nur jedem ernsten Berufsschriftsteller, sondern auch jedem aufmerksamen und mit gesundem Urteilsvermögen begabten Zeitungsleser klar sein. Zu den grössten Schädlingen des Kunstlebens von heute gehört die Handwerksarbeit der Nachtkritik. Nach einer mehrstündigen anstrengenden psychischen Arbeit geschieht es nur allzu leicht, dass der betreffende Referent, nur um rasch sein Pensum zu erledigen, ein vorschnell gefasstes Urteil niederschreibt, dessen Wirkung oft nicht mehr aufzuheben ist. Für die Hauptmängel der heutigen Kritik erachte ich die Parteilichkeit (das Cliquenwesen), die Bestechlichkeit und die Unbildung vieler Referenten auf dem historischen Gebiete der Kunst.

Im übrigen möchte ich Sie auf ein Gedichtchen aufmerksam machen, das sich in einer sehr alten, aber trefflichen Zeitschrift findet. Es steht auf Seite 62 des Jahrgangs 1775 der „Teutschen Chronik“ zu lesen, stammt aus der Feder des Herausgebers dieses Blattes, Christian Daniel Schubart und lautet:

An einen Kritikaster.

Über Goethes Text: „Schlagt den Hund tot, es ist ein Rezensent.“

Wer nichts als deinen Geifer kennt
Der echt Verdienst zu stürzen brennt,
Ruft: Der verfluchte Rezensent!
Schlagt tot den Hund, schlagt tot!

Wer aber deine Ohnmacht kennt,
Der weiss, du schimpfst ums liebe Brot,
Sagt: Mit dem Schlingel hat's nicht Not!
Lass ihn nur leben — er ist tot! —

Ich glaube diese Verse besitzen auch heute noch einige Giltigkeit,

Karl M. Klob

Ott. Stauf v. d. March, Wien:

Meiner Ansicht nach gibt es in dieser so reformdürstigen Welt kaum eine Sache, die mehr reformbedürftig wäre als die Kritik, wie sie heute praktiziert wird. Sie bewegt sich fast immer zwischen zwei Polen: Nichtverstehen und Nichtverstehenwollen. Letzteres, sobald der zu Kritisierende nicht dem gleichen künstlerischen oder auch nur politischen Glaubensbekenntnis angehört als der Kritiker oder die Zeitung, für deren Spalten die „Kritik" geschrieben wird. Verstanden wird dagegen vor allem der „hohe Mitstrebende", der zum eleusinischen Kreise der Initiierten gehört, So kommt es, dass Künstler wie Publikum in die Irre geleitet werden und die Ansichten über Kunst von Tag zu Tage groteskere Formen annehmen. Theoretisch ebenso wie praktisch. Von dem sonstigen Schaden, den die übliche Kritik verursacht, will ich gar nicht reden.

Einen guten Teil der Schuld an dieser Verluderung trägt wohl auch die Nachtkritik, die ungeheuerlichste Erfindung, deren wir uns berühmen können. Etwa eine Stunde nach Schluss des Theaters soll die Kritik des Kunstrichters über das neue Stück in den Händen des Setzers sein, um den Abnehmer des Blattes beim Frühstück zu belehren, ob und wie es ihm hätte gefallen sollen — wenn das nicht Unvernunft ist, dann gibt es wahrhaftig keine. Gewiss, über ein Stück der Herren Schönthan, Blumenthal, Kadelburg e tutti quanti zu schreiben, dazu genügt eine Viertelstunde vollauf, um jedoch Werke eines Bleibtreu, Maeterlinck und Hauptmann — ich nenne absichtlich verschiedenartige Typen — halbwegs zu beurteilen, dazu reicht doch nicht die der Nachtkritik zur Verfügung stehende Zeit aus! Kommt noch die erwähnte Parteilichkeit hinzu, so kann man sich ungefähr vorstellen, wie das Ergebnis solch einer Kritik beschaffen ist. In meinem Buche „Zensur, Theater und Kritik" habe ich hierfür mehr als ein Beispiel gegeben. Die — ich möchte sagen — prinzipiellen Schäden, die die Nachtkritik mit sich bringt, liessen sich leicht korrigieren, nämlich durch völlige oder teilweise Abschaffung dieser Art von Kritik, zumal deren Notwendigkeit durchaus nicht einzusehen ist.

Über die Hauptmängel der heutigen Kritik sich auszusprechen, ist innerhalb des Rahmens dieser Umfrage nicht gut möglich. Kurz zusammengefasst:

1. Die Cliquenwirtschaft: „Geist und Talent haben nur wir und unsere Freunde", wie es im Molière heisst.

2. Der nicht strengkünstlerische Standpunkt des Kritikers beziehungsweise des Blattes, für das er kritisiert; ist der Verfasser bekannt als politischer oder literarischer Dissident, ja wenn er auch nur für solche Zeitungen schreibt, dann wird die Kritik erheblich anders ausfallen als ansonst.

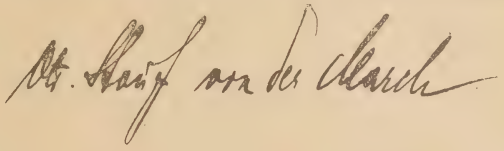
3. Der Bildungsgrad vieler Kritiker. Ein Beispiel für viele: Zur Vorlesung eines Dramas grossen Stiles (als solches angekündigt!) sandte eine Tageszeitung behufs Kritik einen Menschen, der gewöhnlich zur Berichterstattung über gewerbliche Fachversammlungen verwendet wird!

4. Oberflächlichkeit in der Beurteilung. Schreibt da ein Kritiker: Das Buch behandelt das Thema der Dekadenz, und wirft dem Autor vor, er verstehe die Dekadenz nicht, er hätte sich vorerst darüber klar werden sollen, ein paar gute Einfälle genügten nicht u. s. f. mit Grazie. Das er-

weckt im Leser doch wohl die Vorstellung, als sei in diesem Buche nur von der Dekadenz die Rede — nun hat von den 200 Seiten kaum ein Zehntel Bezug auf die Dekadenz. Die übrigen Artikel sind der Charakteristik unterschiedlicher Persönlichkeiten gewidmet, die mit Dekadenz gar nichts zu tun haben.

5. Die Jugend gar mancher Kritiker. Kritik, recht geübt so ziemlich das Schwerste, wird heute gar oft von jungen Leuten geübt, die eine geistige Entwicklung noch unmöglich durchgemacht haben können, selbst über Bücher, die nur ein reifer Geistesmensch auf der Höhe seines Künstlertums geschaffen hat. Ein 16, 17 jähriger Jüngling, der jedenfalls noch zu lernen, viel zu lernen hätte, meistert, ja ulkt vielleicht Leute an, die bereits vollwertige Proben ihrer Meisterschaft abgelegt haben. Gewiss gibt es kritische Wunderkinder, aber ist es nötig, solche zu züchten, und überhaupt kritisieren zu lassen?! Der Zug zur Kritik bei solcher Jugend gibt schon an und für sich zu Bedenken Anlass, denn normaler und logischer für junge Leute ist doch jedenfalls das Streben, sich positiv zu betätigen, selbst zu schaffen, nicht aber das Schaffen anderer kritisch zu betrachten und durchzuhecheln.

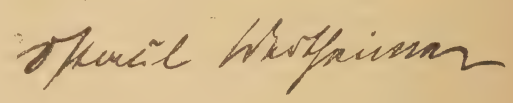
Es ist viel faul in der Republik der Kunst, aber das Faulste ist wohl die Kritik. Der Natur nach ein Vergil, der Dante durch Hölle und Himmel geleitet, ward sie allgemach zum Gelegenheitsmacher, der mehr als einmal die Dienste eines Bravo, dann wieder die eines Hanswurstes besorgt.



Paul Wertheimer, Wien:

Hüte dich, Freund, vor allen Dingen
Vor den Kritikern, die auch — singen.
Behüte dich Gott auf deinen Wegen
Vor den lyrisch-kritischen Degen.
Lippen, die sonst in Liebe hauchen,
Wie sie von Blut und Mordlust rauchen!
Diese Herzlichen, Heiteren, Guten —
Hauen dich zierlich mit silbernen Ruten.
Grüsst dich einer am Morgen so nett,
Spiesst er dich abends auf seinem Stilet,
Und er zieht den tödlichen Stahl
Aus einem seidenen Futteral . . .
Glaub' mir, die schwärzesten Ungeheuer
Schlagen die sanfteste Liebesleier.
Sollen sie, Bester, nicht grimmig hassen —
Kunst, die um Lohn feilscht auf der Gassen? . . .
Doch mag ich dir im Vertrauen sagen:
Das Fechten will ihnen nicht wohlbehagen.
Sie sitzen viel lieber im Waldesgrund
Als vor deinem Premierenschund . . .

Denn wollt ihr euch wehren vor Dichter-Messern,
Müsst ihr das dichtende Los verbessern!
Wollt ihr dem Dichter-Kritikus wehren,
Muss erst das Dichten den Dichter nähren!



Carl Huffnagl, Wien:

Ich glaube, die wunden Punkte unserer Kunstkritik sind so allgemein bekannt, und die Mittel zu ihrer Heilung sind so naheliegend, dass eine Beantwortung Ihrer Fragen eigentlich nur Selbstverständliches bringen kann. Alle Zuschriften, die Sie bisher erhalten haben und noch erhalten werden, gehen gewiss auf das eine hinaus: Die Kunst verlangt eine ehrliche Kritik berufener Kritiker. Es klingt fast naiv, wenn man eine solche Forderung betont, und jeder anständige Kritiker wird über sie entrüstet sein, weil in ihr der Vorwurf der Unehrlichkeit und des mangelhaften Verständnisses liegt. Und sie ist doch der Kernpunkt aller Fragen die mit der Kritik zusammenhängen.

Ich hatte Gelegenheit, das in jüngster Zeit erschienene Buch von Stauf v. d. March über „Zensur, Theater und Kritik" in einem längeren Aufsatze für die „Östererr.-Ung. Revue" zu besprechen, und habe mich dabei nicht an die Form der gewöhnlichen Rezension gehalten, sondern die bezüglichen Fragen selbstständig untersucht. Wenn ich daher im folgenden Ihrer Einladung gemäss meinen Standpunkt klarlege, bringe ich zu einem Teile das, was ich in dem genannten Artikel sagte, und beschränke mich dabei auf die österreichischen Verhältnisse, in die ich am besten Einblick gewonnen habe.

Die Fragen 1 und 3 hängen so innig zusammen, dass ich sie nicht trennen möchte. Aus der Besprechung der dritten ergibt sich von selbst die Beantwortung der ersten. Zunächst will ich einen Umstand vorausschicken, der dem ehrlichen Kritiker die Arbeit unendlich erschwert, der ihn auch in gewisser Hinsicht entschuldigt: Die literarische Überproduktion. Wenn man ein Buch bespricht, muss man es auch gelesen haben. Es ist das eine Forderung, die selten Beachtung findet. Gewöhnlich wird nach Stichproben gearbeitet. Ich will da einen Fall erwähnen, der vielleicht zu persönlich, aber charakteristisch ist. Als ich eines Tages bemerkte, wie sich die Rezensionsexemplare auf meinem Tisch zu einem erschreckend grossen Haufen getürmt hatten, dass Wochen vergehen würden, ehe ich zu eigener Arbeit kommen könnte, fasste ich den Entschluss, auch einmal „Stichproben zu machen". Ich stellte mir die geeignetsten Objekte, die Lyrik, zusammen und fischte mir ein Büchlein heraus, vor dessen Titel das wenig geschmackvolle Porträt der Verfasserin und eines russischen Windhundes prangten. Also schon ein Stoff zum Lustigmachen! Zwei Stichproben: das eine Gedicht miserabel, das zweite trivial. Ich wollte schon die Feder zu einer Satire ansetzen, bekam aber doch rechtzeitig eine Anwandlung von Ehrlichkeit. Ich las weiter, las das

ganze Buch und fand, dass die zwei Stichproben die einzigen wirklich schlechten Gedichte, fast alle andern aber Zeugen hoher Begabung waren. Es war nur ein Zufall, aber ein lehrreicher und heilsamer.

Am empfindlichsten leidet der Künstler unter der journalistischen Kritik, die sich den Anschein gibt, als sei sie eine literarische. Jene ist Handwerk, diese Kunst. Vor etwa zwei Jahren hat Paul Goldmann in seinem Buche „Die neue Richtung" über die „Brutstätten" der Rezension, die germanistischen Universitäts-Seminare, seinen Zorn ausgeschüttet, in denen die Kritiker zunftmässig herangebildet werden. Er hatte recht: Es gibt keinen Germanisten, der sich nicht zum Kritiker berufen fühlte. Ich weiss es, denn ich war ja selber Germanist! Man darf aber nicht vergessen, dass sich die meisten von ihnen infolge ihrer Veranlagung diesem Fache widmen. Und dann halten diese akademischen Kritiker keinen Vergleich aus mit den Reportern, die mit der ersten langen Hose einen Freibrief für Kritik erhalten. Jene haben wenigstens das Handwerksmässige ihrer Kunst gelernt, ihnen wurden in der Schule von Erich Schmidt, Jakob Minor oder Richard M. Meyer zum mindesten die Grundlagen kritischen Empfindens beigebracht. Diese haben sich ihren Kunstverstand und ihren Stil im lokalen Teil irgend eines Blättchens geholt, und wie sie als Jungen zwitscherten, so pfeifen sie auch im Alter. Den Ton verlernen sie nie. Max Nordau hat in seinem „gesunden Menschenverstand" gegen den Grössenwahn des Genies angekämpft, und seitdem glaubt jeder, wenn die Journalisten „reif zur Liebe" werden, seien sie schon längst reif zur Kritik. Denn von seinem gesunden Menschenverstand ist jeder überzeugt. Die Journaille, um das treffliche Wort zu gebrauchen, das Karl Kraus geprägt hat, ist das Hauptelend unserer Kritik.

Fast jedes Blatt hat seine Proskribiertenliste. Die Redaktion hat ihr Urteil über die Hauptvertreter der Kunst und Literatur und über deren Anhänger stets fertig auf Lager, und wenn ihr Abgesandter ins Theater geht, weiss er schon im voraus, auf welchen Ton die Kritik abgestimmt sein muss. Und doch sieht die Sache gefährlicher aus, als sie in Wirklichkeit ist! Die grosse Presse spielt sich auch in literarischer Beziehung auf die Grossmacht hinaus — sie ist es aber nicht mehr. Die Masse besucht nur darum das Theater, weil es Unterhaltung bietet und weil's nobel aussieht, wenn man das neueste Stück kennt. Die wenigen, die sich für die Kritik interessieren, haben den Pressleuten längst auf die Finger gesehen. Die Presse weiss ganz gut, dass ihre Macht auf diesem Gebiete stark gesunken ist. Sie arbeitet darum so krampfhaft, gibt sich als Tyrann, um wenigstens den Schein aufrecht zu erhalten, als wäre ihr Urteil noch massgebend. Sie schlägt das Tamtam für ihre Leute und schmäht die Gegner. Aber die Lobfeuilletons und Vernichtungsnotizen verpuffen gewöhnlich wirkungslos. Ich brauche nur die eine Frage aufzustellen: Wann war das deutsche Volkstheater in Wien besser, vor oder nach dem Jahre 1895? Bis dahin hat Hermann Bahr dieses Theater systematisch verrissen, seither fand er kein Wort, das zärtlich genug wäre, um seine innige Liebe zu demselben Theater wiederzugeben. Bukovics und seine Schauspieler haben weder unter dem Hass noch unter dem Wohlwollen Bahrs gelitten. Man amüsierte sich nicht nur

in engeren Kreisen über diese Kritik. Und man belustigt sich auch, wenn man z. B. aus der Feder unseres „Ersten“ die kurze Besprechung eines Dramas liest, deren mehr als zwei — ganzseitige! — Spalten lange Einleitung ein Zitat ist, das zu irgend einem anderen Stück, gleichviel, welcher Provenienz und Art, passte. Wer sich einmal das Vergnügen machte, die Theaterkritik der gewissen Wiener Clique-Blätter zu beobachten, wird gefunden haben, dass sie in den meisten Fällen nicht ernst zu nehmen ist. Ich leugne auch ganz entschieden, dass sich das wirklich kunstverständige Publikum durch sie noch heute beeinflussen lässt. Man weiss ja, worauf sich das Urteil dieser Presse gründet: Auf die Beziehungen zum Direktor, zu den Schauspielern und zum Autor. Selbst das gefürchtete Totschweigen ist nicht so schrecklich. Es findet sich immer eine freundliche Konkurrenz, die daraus Kapital schlägt. Gefährlicher ist dagegen die Buchkritik der Tagespresse, denn die Kenntnis von den intimeren literarischen Verhältnissen beschränkt sich mehr auf einen kleinen Kreis von Leuten, die selbst literarisch tätig sind.

Im Falle „Sudermann und die Kritik“ hat Hermann Bahr ein grosses Wort gelassen ausgesprochen: „Bei uns sind Hass und Neid so stark, dass wir uns lieber erniedrigen, als es irgend einem gönnen, dass er zur Reife gelange . . . Und immer noch hat man sich mit Erfolg bemüht, jedes Talent an seiner ganzen Entwicklung zu hindern, bis es klein und scheu geworden ist und sich in seinem nächsten Kreise beschieden hat.“ Dieses Register hat ein Loch: Er hat die Clique vergessen! Nur der hat bei uns Hoffnung auf eine günstige Beurteilung, der sich der alleinseligmachenden Clique anschloss. Eines der drastischsten Beispiele dafür bietet wohl die Beurteilung Carl Bleibtreus in der Wiener liberalen Presse. Und doch gibt es bei uns keinen einzigen anständigen literarisch gebildeten Menschen, in dessen Augen Bleibtreu an Wert eingebüsst hätte, weil ein paar Wiener Pressjungen ihn mit Schmutz bewarfen. Ein solcher Kotfleck auf dem Rocke ehrt oft seinen Mann! — Geradezu als schmachvoller Skandal muss es bezeichnet werden, dass diejenigen Mitglieder des Hofburgtheaters, die den Konkordiaball nicht besuchen, die nicht vor den „Grössen“ der Konkordia ihren Kotau machen, deshalb von einem Teil der Presse totgeschwiegen wurden. Das Totschweigen ist überhaupt ein beliebtes Mittel bei uns, um sich an missliebigen „Gegnern“ zu rächen. Es ist zwar sehr gemein, aber auch sehr bequem, denn man braucht nicht die mindeste Courage dazu.

Die „Neue Freie Presse“, die vorher Müller-Guttenbrunn gefeiert, schwieg ihn, als er das Jubiläumstheater übernahm, tot. Nicht einmal der Theaterzettel wurde abgedruckt! Das Theater existierte für das Blatt gar nicht. Da — zahlte M.-G., und siehe! Die „N. Fr. Pr.“ brachte gegen Honorar den Theaterzettel! Karl Kraus brachte die Sache vor die Öffentlichkeit, und das „Blatt der österreichischen Intelligenz“ stellte sofort das Erscheinen ein und nahm auch, ganz gegen seine Gewohnheit, kein Geld mehr. Dieses eine Beispiel zeigt wohl zur Genüge, in welchem Sumpf unsere Journalistenkritik steckt. Etwas anderes geht aber auch daraus

hervor: Da dieser Bann dem Jubiläumstheater nicht geschadet hat, muss es doch um die Furchtbarkeit der Presse und ihrer Kritik schlecht bestellt sein!

Einmal — im Wiener Freimaurerblatt „Der Zirkel" — verübelte man es dem Bruder Bahr, dass er den Bruder Lewinsky „unbrüderlich" beurteilt habe. Die Angriffe auf Bahr trieften von Nächstenliebe. Man sollte meinen, wenn der Kritiker ein ehrlicher Mensch ist, dürfe sein Urteil doch nicht davon abhängen, ob der Künstler etwa sein Wohnungsnachbar oder Logenbruder ist. — Aber — Tendenz um jeden Preis heisst die Losung der Wiener Kritik.

Ein weiterer Übelstand unserer Kritik ist die hohle Phrase. Man will geistreich sein, schöne Worte machen, sich bewundern lassen. Man schreibt z. B. heute nicht mehr: „Der Schauspieler arbeitet die Nuancen heraus", das klingt so trivial! Seit neuerer Zeit heben unsere Mimen die Nuancen „mit zärtlichen Fingern" auf! Namentlich Bahr tändelt kokett mit Geziertheiten. Er zieht, wenn ich in seinem Genre reden darf, seinen Gedanken Rokokoröckchen an und setzt dem vernünftigen Geist eine unvernünftige Puderperücke auf. Da kommen dann die Jünger, die den Meister als Vorbild nehmen. Sie sehen Röckchen und Perücke, aber nichts weiter.

Um die Kritik in unseren Literaturblättern steht es besser. Sie ist in der Regel ehrlich und meist von kunstverständiger Hand geschrieben. Weil wir aber kein einziges Literaturblatt haben, das sich einer allgemeineren Verbreitung erfreut, — für solche Blätter findet sich bei uns überhaupt nur in Schriftstellerkreisen Interesse, nicht aber im grossen Publikum —, bleibt diese Kritik auf jeweilig bestimmte kleinere Kreise beschränkt.

Aus der Betrachtung der Hauptübelstände der Kritik ergibt sich wohl von selbst, wo der Hebel anzusetzen wäre. Dass eine Reform nötig ist, liegt auf der Hand; ob sie durchführbar ist, möchte ich bezweifeln. Die Tendenzkritik wird sich nie unterdrücken lassen, und aus eigenem Antrieb wird die Presse gewiss nicht die — wenn auch noch so schlecht gespielte — Rolle des souveränen Gewalthabers aufgeben. Es ist vergebliche Liebesmüh die Journaille von ihrem Grössenwahn, ihrer Ignoranz und ihrer Frechheit überzeugen zu wollen. Am ehesten gesteht sie die letztere zu.

Die Nachtkritik möchte ich nicht ohne weiteres für Kunst und Künstler verderblich nennen. Wenn man freilich aus dem Theater ins Restaurant eilt, sich dort in angenehmer Gesellschaft nach Kräften unterhält und dann in letzter Minute rasch ein Feuilleton hinschmiert, auf das schon der Setzer wartet, kann das Urteil selbst bei beabsichtigter Ehrlichkeit kein glückliches werden. Es ist ein grosser Fehler, dass die Tagesblätter am Morgen nach einer Première spaltenlange Artikel bringen. Entweder ist ein solcher — siehe das oben angeführte Beispiel — Artikel vorbereitet, dann ist er unehrlich; oder er ist wirklich in der Nacht geschrieben, dann ist er schlecht. Diese Fixigkeit mag bei einer Mordgeschichte am Platze sein, für die Kunst ist sie direkt verwerflich.

Aber einen Umstand möchte ich nicht übersehen. Ich kenne ihn aus eigener Erfahrung. Wenn ich einer künstlerisch wertvollen Première beiwohnte, schreibe ich meine Kritik noch am selben Abend. Ich gehe allerdings von der Vorstellung geradezu nach Hause und suche keine Ablenkung.

Ich habe dabei den Vorteil, dass der Entwurf aus der Stimmung heraus entsteht, die ich im Theater empfing. Eine solche Kritik wird natürlich kein Feuilleton und kommt auch nicht in derselben Nacht zum Druck. Ich leiste, wenn ich so sagen darf, unmittelbar nach dem Kunstgenusse die reagierende Gefühlsarbeit, während für eventuelle nachbessernde Gedankenarbeit am nächsten Tage Zeit genug bleibt. Diese Art der Nachtkritik wäre meiner Ansicht nach nicht nur brauchbar, sondern für die Kunst auch nützlich. Auf das kurze nachempfindende Referat im nächsten Morgenblatt könnte ja am zweiten Tage der ausführliche Artikel folgen.

Ich fasse das Gesagte in Forderungen zusammen: Kunstkritiker darf nur der sein, der selbst Künstler, oder doch verständnisvollen künstlerischen Nachempfindens fähig ist. Jede Kritik muss ehrlich und begründet sein. Die Reporterkritik lässt sich nicht kurzerhand beseitigen; die Künstler sollen es aber als Ehrensache betrachten, sie in keiner Weise zu kaufen, ihre ohnedies geringe Macht nach Möglichkeit zu ignorieren und krasse Fälle von Unehrlichkeit, Unverstand und Bestechlichkeit vor die Öffentlichkeit zu bringen. Die Anwendung des besten Mittels gegen die Cliquen- und Revolverkritik wird leider noch immer strafgesetzlich verfolgt. Die Nachtkritik hat sich auf kurze Notizen zu beschränken, denen eingehende Artikel nach angemessener Zeit folgen sollen.

Karl Hoffmann

Maria Stona, Schloss Strzebowitz:

Wie alle dem Wechsel der Zeiten unterworfenen Erscheinungen des Kulturlebens bedarf auch die Kritik einer Reform. Ich meine in erster Linie die Kunstkritik in den Zeitungen, die nicht nur einseitig, sondern leider auch oft tendenziös und ungerecht ist. Dass unreife, verständnislose Leute „Kritiken“ schreiben, kann man nicht vermeiden. Diese Leute wissen ja nicht, was sie tun. Beklagenswert bleibt indessen, dass es Redakteure gibt, die solchen Manuskripten die Aufnahme in ihre Blätter gewähren. Verantwortlich für die Kritik ist in solchem Falle dem Künstler und dem Publikum gegenüber der Redakteur, dessen Bildung und Erfahrung, dessen Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit niemals gross genug sein kann. Wenn ein alberner Junge einen Dichter mit einigen boshaften Zeilen „abtun“ zu können meint, so ist das sehr traurig, aber es brächte keinerlei Schaden, wenn sich kein Blatt fände, das derartige „Rezensionen“ veröffentlichte.

Allerdings, wenn es Redakteure gibt, die selbst derartige Kritiken schreiben, dann ist die Sache schwer zu lösen. Damit komme ich aber auf Ihre zweite Frage, wie eine Reform anzustreben wäre.

Die Zeitungsherausgeber müssten vor allem für die Anstellung tüchtiger Redakteure Sorge tragen, gewissenhafter, umfassend gebildeter Männer, die Erfahrung und Menschenkenntnis in solchem Grade besitzen, dass sie

wissen, wem sie ein Kunstreferat anvertrauen können. Nur auf diesem Wege können wir zu dem wünschenswerten Ziele einer gedeihlichen Reform der Kunstkritik gelangen.

Marie Stona

Rudolf Lothar, Wien:

Man versteht unter Kritik gemeiniglich die Beurteilung eines Werkes vom Standpunkt eines Richters, der verurteilt und verdammt, belobt und krönt. Aber Kritik ist keine Zensur, und der gerechte Hass, den wir alle gegen die Zensur hegen, müsste sich auch auf die von eingebildeter Höhe herab sprechende zensierende Kritik, die das Publikum bevormunden will, erstrecken. Der Kritiker soll vor allem ein Versteher sein. Empfänglicher, feinfühliger, empfindsamer als die grosse Masse, soll er dieser den Weg des Verständnisses zeigen, soll sie auf diesem Wege geleiten. Aber er soll sie auch von gewissen Wegen fern halten, soll ihr die Augen öffnen, wenn sie (was sie so gern tut) wieder einmal Blech für Gold, Pappe für Erz nehmen will. Der Kritiker ist der Mittler zwischen Künstler und Publikum, darf also nicht der Feind des einen, der Verächter des andern sein. Heute freilich lieben es viele, mit ihren Feindschaften zu brillieren, ihre Verachtung zu Facetten zu schleifen, ihre Vorurteile wie ein buntes Feuerwerk abzubrennen. Kritik gilt gar oft als pyrotechnische Schaustellung der eigenen Originalität, und der Mann, der in der Nacht seine Feuerräder und Stilraketen loslässt, mit Kanonenschlägen und Leuchtkugeln schreckt und blendet, lechzt nach dem Beifall der verblüfften Zuschauer wie irgend ein Histrione. Kritik nur zu artistischer Jongleurkunst missbraucht mit Sprüngen und Tänzen, mit Kopfstehen und Riesenwellen am Reck der „Persönlichkeit". Das Kunstwerk, das der Kritiker besprechen will, gilt bloss mehr als Trampolin. Der Mittler wurde selbstherrlich und damit hörte er auf, ein guter Kritiker zu sein. Statt zwischen den Parteien zu stehen, sprang er ihnen auf die Köpfe. Im Persönlichkeitsrausch wurde er zum Anarchisten, der nur darauf sah, „dass die Geste schön sei". War der Kritiker von einst dogmatischer Zopf, Paragraphenreiter, Einschachtler und Klassifikator, so ist der Kritiker up to date Impressionist, der kein anderes Gesetz anerkennt als die subjektive Laune. Entstammt die Impression künstlerischem Empfinden, dann liegt die Kritik in den würdigsten Händen. Ein guter Kritiker muss nämlich immer ein Künstler sein. Aber wohlgemerkt: ein Künstler und kein Artist!

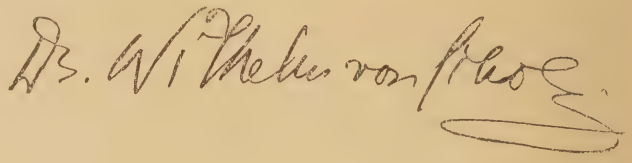
Rudolph Lothar

Wilhelm von Scholz, Seeheim b. Konstanz:

Zwar bin ich wenig dafür eingenommen, dass ein Verfasser jemals Zeit damit vergeuden solle, sich gegen eine Kritik zu wehren, die ihm un-

recht tut; selbst wenn dies Unrecht etwa in tatsächlich falschen Angaben über ein Buch oder in erweislicher Unkenntnis des beurteilten Objektes besteht. Dennoch scheint mir Ihre geplante Zeitschrift durchaus nützlich zu sein, wenn sie auf eine Verbesserung der Kritik im allgemeinen abzielt. —

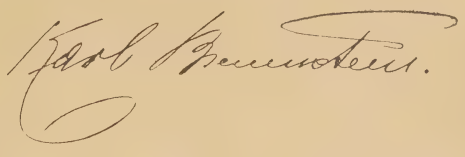
Für reformbedürftig halte ich unsere heutige Tageskritik allerdings; sie ist in mehr als einem Sinne Nachtkritik! —



Karl Bienenstein, Marburg:

Auf die erste Frage, ob die Kritik von heute einer Reform bedarf, kann ich nur mit einer Binsenweisheit antworten, nämlich: die gute Kritik bedarf keiner Reform, und die schlechte ist überhaupt unreformierbar. Eine gute Kritik nenne ich die, welche auf die Intentionen des Künstlers eingeht, in künstlerischem Nachschaffen dem Leser darlegt, was der Künstler gewollt hat, mit welchen Mitteln er sein Ziel zu erreichen suchte, inwieweit ihm dies gelungen ist, und wo er fehlgegriffen hat. Eine solche Kritik verlangt nicht nur Liebe zum zu kritisierenden Gegenstand, sondern sie braucht vor allem auch Zeit, und in der Schnelligkeit und damit Leichtfertigkeit des Urteils sehe ich einen Hauptmangel eines grossen Teils unserer Kritik. Ich nenne es geradezu eine Roheit, wenn z. B. nach einer Premiere der Kritiker mit ein paar, meistens im Kaffeehaus hingeworfenen Zeilen einer Bühnenarbeit das Urteil spricht, an welcher der Dichter monatelang gearbeitet hat. Es wird in Hinsicht auf das Verlangen des Publikums allerdings nicht zu umgehen sein, dass ein paar Zeilen über die Aufführung in die Zeitung kommen; aber sie sollen kein abschliessendes Urteil enthalten. Dieses soll später nach reifer Überlegung in eingehender Weise abgegeben werden. Kommt es auch dann zu einem negativen Befund, so wird der vernünftige Künstler nichts einzuwenden haben. Ganz entschieden ist aber Stellung zu nehmen gegen die Gepflogenheit mancher Zeitungen, sich die billigsten Kräfte für ihren kritischen Teil anzuschaffen, also meistens junge Leute, die noch mitten in ihrer Entwicklung stecken und weder über die nötige Kenntnis des Lebens, noch über jenes Mass literarischer Bildung verfügen, welche einzig und allein sichere Massstäbe geben. Zur literarischen Bildung rechne ich in erster Linie literarhistorische Bildung. Das Schlagwortwesen unsrer Zeit, die kritische Begeisterung für scheinbar funkelnagelneue Richtungen glaube ich nur auf den Mangel an literarhistorischem Wissen zurückführen zu müssen, denn genau besehen, ist alles schon einmal dagewesen. Im übrigen glaube ich, sollte man sich über die Auswüchse der Kritik nicht besonders aufregen. Der Künstler, der Kunstfreund und Kunstkenner wissen, was sie von ihr zu halten haben, und sie kennen auch die Kritiker, denen sie vertrauen dürfen. Und was das breite Publikum anbelangt, so gibt es kein anderes Mittel gegen schlechte Kritik, als künstlerische Bildung des

Publikums, Erziehung zu eigener Urteilsfähigkeit. Ob die gegenwärtig unter Hochdruck arbeitende Kunstpädagogik dieses Ziel erreicht? —



F. Arnold Mayer, Wien:

Meine Meinung über die „Kritik von heute" habe ich mit Rücksicht auf heimische Verhältnisse überhaupt und auf das Theater insbesondere bereits in meiner „Deutschen Thalia" (Band I im Vorwort und S. 250 ff.) dargelegt. Einen Programmpunkt der „Thalia" bezeichnete ich (S. VI) kurz als „Kritik der Kritik". Ich dürfte also auf meine Ausführungen a. a. O verweisen. Gestatten Sie mir immerhin ein paar Bemerkungen.

Die Kritiker gelten den Künstlern seit jeher als natürliche Feinde, des Argwohns und der Abneigung wenigstens waren die einen bei den andern immer sicher, und demgemäss wird das Urteil des Künstlers über den Kritiker von vornherein leicht der Befangenheit verdächtig. Worin der innere Gegensatz zwischen den beiden Lagern besteht, das ist oft genug gesagt worden. Es ist gewiss wahr: der Künstler — er muss nicht einmal vom ersten Range sein — ist ganz anders ein Schaffender als der Kritiker, und Sudermann, ob man nun ihn höher oder geringer einschätzt, durfte das in der bekannten Fehde mit Recht betonen, man hat diese Aufstellung ohne jeden Grund ins Lächerliche gezogen. Andererseits war der Kritiker immer geneigt, sich schulmeisterlich dem Künstler gegenüber zu stellen. Der Ruf nach Reform der Kritik ist wohl so alt, als diese selbst. Um so lauter aber wird dieser Ruf — und auch um so berechtigter — je weiter echtes oder geheucheltes Interesse an der Kunst im Publikum sich verbreitet. Wie das dann geht, drängen sich die unberufensten Elemente hierhin und dorthin, drängen sich namentlich, aus dem einen oder andern persönlichen Grund, zu einem Amte, dem sie nicht gewachsen sind, geistig nicht — und sittlich nicht, wenn das Verantwortlichkeitsgefühl fehlt, das niemanden verlassen dürfte, der die Feder berufsmässig führt.

Alle diese Bedingungen scheinen nun freilich für die Gegenwart ganz besonders zuzutreffen. Gewiss, unsere Kritik ist reformbedürftig. Vor allem sollte doch überall klar werden, dass die Grundlage, die erste Aufgabe jeder ernsten Kritik Beschreibung, nüchterne, saubere, präcise Beschreibung, kurze, scharfe Charakteristik sein muss. Die landläufige Kritik — natürlich gibt es auch auf dem kritischen Gebiete einzelne hervorragende Kräfte — arbeitet noch immer zu viel mit dem alten Geschmacksurteil, das im besten Fall subjektive Bedeutung hat. Nehmen wir die Schauspielerkritik: hier lässt die deskriptive, charakterisierende Kritik fast ganz im Stich. Charakteristiken, wie sie etwa Ludwig Tieck als Meister gegeben hat, finden heutzutage keine Nachfolge. Allerdings ist der Schauspieler selbst der letzte, der sich über die Kritik beklagen dürfte. Wie soll überhaupt einem Stande geholfen werden, der selbst zuerst an sich ändern und bessern müsste. Es scheint, dass der einzelne gerade bei dem gegenwärtigen Stande

der Dinge im ganzen recht wohl gedeiht. Und doch wären gerade der Kunst des Mimen gegenüber, die so spurlos vergeht, wahre kritische Dokumente sehr wertvoll.

Solche liefert man freilich überhaupt nur, wenn man über vieles Wissen und Talent verfügt und entsagungsvollen Fleiss nicht scheut. Mit der öden Geistreichelei neuropathischer Skribenten, mit der abgeschmackten Geniesucherei von heute auf morgen, mit dem ganzen Hexentanz hüben und drüben, dem sich jeder gesunde Sinn abwenden müsste, oder gar mit dem hämischen Geschimpfe brutaler Gesellen, die Missbrauch treiben mit der Druckerschwärze, ist nichts getan.

In angesehenen und einflussreichen Zeitschriften und Blättern schwingen Jünglinge das kritische Richtschwert, die das Leben wieder nur aus Büchern oder hinter den Fenstern ihres Kaffeehauses kennen gelernt haben.

Der eingangs berührte Gegensatz zwischen Kunst und Kritik würde sich mildern, wenn jene charakterisierende Kritik allgemeiner würde. Zur Beschreibung und Charakteristik gehört auch die Frage nach der Wirkung —läuternd und erhebend oder das Gegenteil, dauernd und nachhaltig oder vorübergehend —, und so sprängen Mängel und Fehler, Wert und Unwert der Leistung gerade bei dieser Methode deutlich ins Auge, ergäben sich von selbst; und gerade diese Methode wird auch wissenschaftlich fruchtbar, liefert Bausteine zur Ästhetik. Der verstorbene Scherer hat diese Gesichtspunkte in dem genialen Entwurfe einer „Poetik" nachdrücklich betont.

Dass übrigens der Kritiker seiner Aufgabe im höheren Sinne nicht gerecht werden kann, ohne dass hinter all seiner treuen Arbeit am Werk eine Persönlichkeit mit fester Weltanschauung und entschiedener Gesinnung steht, bereit überall, wo's not ist, rückhaltlos Farbe zu bekennen, versteht sich dabei.

Sie ziehen speziell die Nachtkritik an. Die Gründe gegen diesen Unfug liegen, auch von den oben aufgestellten Grundsätzen ganz abgesehen, jedermann zur Hand. Für die Kunst eine unzweifelhafte Schädigung, ist sie auch für die Journalisten eine Last. So scheint man sie nun auch in weiteren Kreisen anzusehen, man beginnt sie einzuschränken. Die Presse zählt ja genug einsichtige, gebildete und gewissenhafte Männer in ihren Reihen. Schlössen sich diese doch zusammen und wirkten darauf hin, dass wenigstens in ernsten Angelegenheiten — und die Kunst soll ja unter sie gehören — das wechselseitige Überbieten an Nachrichten und an Fixigkeit der Berichterstattung ein Ende nähme — wird doch damit nur den schlechten Instinkten des Publikums Vorschub geleistet. Ohne allgemeines Übereinkommen der grossen und einflussreichen Organe ist freilich kein Erfolg möglich; und wenn die Voraussetzung eines solchen Einverständnisses utopisch ist, so bleibt es eben beim alten. Zuletzt trägt wirklich das Publikum selbst, seine Neuigkeits- und Sensationssucht an den beklagten Missständen schuld: jedes Volk hat die Presse, die es verdient, jedes Publikum die Kritik, die seinem geistigen und sittlichen Niveau entspricht. (Deutsche Thalia I S. 252.)

H. F. Arnold Mayer

(Unsere Umfrage wird fortgesetzt.)

SELBST- UND GEGENKRITIK

Offener Brief an Dr. Georg Malkowsky.*)

Sehr geehrter Herr Doktor!

Wenn Sie mir nicht vor Jahren einmal sachliches Wohlwollen bewiesen hätten, würde ich mich jetzt schwerlich an Sie wenden, weil Sie mich in der „Zeit am Montag“ so ungerecht mitgenommen haben.

Zu Dank bin ich Ihnen auch hierfür verpflichtet, denn es ist einem Menschen, der für manches Garnichtgewollte „beliebt“ ist, viel interessanter, mal eine absprechende Stimme zu hören als die gewöhnlichen lobenden. Aber ich verstehe noch aus Ihren Worten — auf Grund Ihrer früheren Sympathie — eine Art Ungeduld oder Enttäuschung, wie Eines, der vielleicht viel verlangt und viel erwartet hat. Was nun die Ungeduld betrifft, so kann sie niemand stärker teilen als ich: Ungeduld und Unzufriedenheit mit mir — aber auch mit der entgegenkommenden Welt. Wenn Sie aber enttäuscht sind, so bitte ich Sie, die Entschuldigungen, die Sie am Beginn Ihres Aufsatzes für den Illustrator wie für den „angewandten“ Künstler überhaupt ins Feld führen, auch für mich, ja um so mehr, gelten zu lassen, als mein Wollen und Tun von dem „Brauchbaren“ und Verlangten abweicht.

---

*) Aus der „Zeit am Montag“, Okt. 1905.

. . . und doch ist seine (Stassens) gemachte Einfachheit noch immer erträglicher als des Berliners Fidus geheimnisvoll etikettierter und doch so unglaublich flacher Mystizismus, dessen Geschlechtslosigkeit sich mit einer Art seelischer Selbstbefleckung begnügt: „Vom träumenden Leben“, „Die Halle der Ergebung“, „Himmlische Enttäuschung“, „Ungenossenes Glück“ u. s. w. Man sollte von Fidus illustrierte Bücher von den Schwellen der Kadettenhäuser und Pensionate fern halten, normal veranlagte, geschlechtsreife Menschen legen sie mit einem mitleidigen Lächeln aus der Hand.

Georg Malkowsky.

Kann ich denn dafür, dass man mein geistiges Angebot beharrlich zurückweist und mich nach wie vor bloss als sich anpassenden Arbeiter benutzt und gelten lässt? Ich wäre längst ausgehungert worden, wenn ich die Fähigkeit der Anpassung, die eigentlich die des Fleisses ist, nicht besässe, zugunsten meiner ewig aufgeschobenen Eigenarbeit.

Kann ich dafür, wenn Halbes oder Sentimentales an mich herantritt, „illustriert" zu werden? — wirklich Schlechtes nehme ich schon nicht an. Kann ich dafür, dass meine eigenen Absichten, die in Wilhelm Spohrs Sammelwerke einen — vielleicht zu enthusiastischen — Fürsprecher fanden, keinen Auftraggeber finden; und wenn schon die zartesten Andeutungen und kleinsten Proben davon als unpassend zurückgewiesen werden? Freilich sind sie „unpassend" für Ausstellungen, wie die Musik aus dem „Gesamtkunstwerke" für Biergärten. Aber ein anderes als rein geschäftliches Entgegenkommen gibt es ja für Kunst überhaupt noch nicht.

Wie sehr ich gezwungen bin, nur die neutralste Flagge aufzustecken, geschäftlich wie moralisch, so dass es für mich unmöglich ist, meinen eigensten Ideen mich fruchtbar zuzuwenden, mögen Sie jetzt wieder gelegentlich meiner Kollektion in Wertheims neuem Kunstsalon sehen. Kaum hing sie einen Tag, da gab die Geschäftsleitung der Entrüstung des p. t. Publikums nach und bat mich, die „schlimmsten" Sachen durch „andere" zu ersetzen. Sie können sich aber die schlimmen Bilder doch noch zeigen lassen — sie werden Ihnen freilich harmlos erscheinen, was sie aber auch wiederum nicht sind. Und hiermit komme ich auf meine eigentliche, sachliche Verteidigung gegen Sie.

Sie werden sagen (und haben es ja gesagt): harmlos sind sie keineswegs, nicht für Werdende, für Backfische und Kadetten, wenn auch freilich für Reife. Ja, was verlangen Sie denn als Reifer für eine „Geschlechtlichkeit" in der Kunst? Eine ehrlichere als meine? — Ich weiss keinen Künstler, der z. B. den Coïtus (von meiner stets unrasierten Nacktheit ganz abgesehen) ehrlicher, d. h. optisch anschaulicher geschildert hätte als ich; blosse Andeutungen sind ja so billig wie allgemein und machen selbst die zotigste Auffassung polizei- ja salonfähig. Andererseits möchte ich mich für eine Kunst bedanken, die vor allem „geschlechtlich" wäre, wie mir ein Mensch auch ge-

rade nicht interessant und seltsam wäre, der dieses ist. Sind so nicht die Vielzuvielen? Und was sind all die reizenden Genrebilder, die selbst im Pensionate durchgehen, anders? Meinen Sie aber, dass eine nackte Kunst auch gleich geschlechtlich sein müsse und — um nicht Ihrem Vorwurfe der „Selbstbefriedigung" zu verfallen — ohne Aufenthalt dem Coïtus zusteuere? Ja, dann wären ja ausschliesslich Begattungsbilder die „starke" Konsequenz jeder idealen, d. h. nackten Kunst. Hierin müssen wir uns gründlich missverstehen. Meine Freunde verlachten Ihre Ausfälle gegen mich (auch gegen Stassen); ich beklage sie nur — weil Sie doch für viele schreiben.

Was soll „seelische Selbstbefriedigung" oder gar „Befleckung"? Durch die letztere Formulierung sprechen Sie damit einen schweren Tadel aus, der um so wirkungsvoller ist (wenn auch ungerecht), als er in der milderen Formulierung gar keiner wäre, weil sie eben Wahrheit ist. Freilich, freilich: was ist denn alle Kunst anders, als seelische Selbstbefriedigung in Dingen, die anders gar nicht zu befriedigen sind? — nur, dass durch diese Selbstbefriedigung auch tausend andere „befriedigt" werden. Lassen Sie aber mal einen „geschlechtlichen" Normalmenschen sich derart befriedigen — ob dabei wohl Kunst herauskäme und Befriedigung Anderer? — Ich glaube aber, es hat Ihnen sogar das Wort oder der Gedanke der Impotenz durch körperliche Selbstbefriedigung vorgeschwebt — na, dagegen müssen mich mal meine Kinder verteidigen. Immerhin — auch solcher „Inzucht" verdankt die Kunst sehr viel mehr als der gepriesenen Stiernatur. Es geht eben nichts über die grosse Selbstbefriedigung der ewig „Unbefriedigten", ihr „reifen" Menschen! — —

Dieser Brief ist mehr ein „offener" und allgemeiner Stossseufzer, als persönlich, und deshalb bitte ich, manche Schärfe nicht übelzunehmen.

(Berlin-Grunewald.) Ihr ergebener Fidus.

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters und die Karlsruher Theaterkritik.

Unrichtige und entstellende Angaben, die in der Karlsruher und zum Teil auch in der auswärtigen Presse über meinen Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters verbreitet wurden, veranlassten mich, in einer

Broschüre*) ausführliche Rechenschaft über die wahren Gründe dieses Schrittes abzulegen. Ich hielt es für notwendig, darin zunächst in zusammenfassender Weise über meine ca. 14jährige Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur am Karlsruher Hoftheater zu berichten und die Absichten darzulegen, die mich bei meinen Bestrebungen geleitet hatten. Ich besprach sodann den Intendantenwechsel, den Rücktritt von Dr. Bürklin und die Ernennung von Hofrat Dr. Bassermann zum obersten Leiter der Karlsruher Bühne, motivierte mein persönliches Verhalten gegenüber diesen Vorgängen und suchte hierauf die Art der Direktionsführung, vor allem aber die künstlerischen Leistungen des neuen Intendanten als Regisseur und das Repertoire dieser Spielzeit in sachlicher Weise zu charakterisieren. Ein weiteres Kapitel galt der Schilderung der in der Presse bis dahin nur ganz einseitig beleuchteten Vorgänge, die zur Pensionierung des langjährigen Oberregisseurs, Direktor Oswald Hancke, geführt hatten. Die Gründe, die mich veranlassten, ungefähr zu gleicher Zeit um meine Entlassung zu bitten, lagen darin, dass ich meine künstlerische Tätigkeit unter dem neuen Intendanten, der selbst in umfangreichem Masse als Regisseur tätig war, gegen früher in jeder Beziehung bedeutend eingeschränkt sah, dass die Ziele, die Geh. Hofrat Dr. Bassermann am Theater zu verfolgen schien, von den meinigen sehr verschieden waren, mit einem Wort: dass ein erfolgreiches künstlerisches Wirken, wie es mir unter der früheren Direktion vergönnt gewesen war, unter der neuen Intendanz nicht mehr im Bereiche der Möglichkeit für mich lag.

Es war nicht zu vermeiden, dass meine Darlegungen an verschiedenen Punkten das Verhalten der Karlsruher Presse berührten. Da sich die Selbstherrlichkeit der Presse hierdurch nicht geschmeichelt fühlen konnte, war leicht vorauszusehen, dass meine Publikation von dieser Seite keine sehr wohlwollende Aufnahme zu erwarten haben werde. Meine Hoffnungen allerdings, dass sich die mutmasslichen Angriffe, entsprechend dem Ton, den ich meiner Broschüre zu geben versucht hatte, in einer ruhigen und unpersönlichen Sachlichkeit bewegen würden, sollten sich nur zum kleinen Teil erfüllen.

In der Hagelflut heftiger Angriffe, die als Antwort auf meine Broschüre auf mich herniederrasselte, machte sich namentlich der eine Vorwurf immer und immer wieder bemerkbar: dass ich die Regieleistungen des neuen Intendanten einer scharfen, in alle Einzelheiten eingehenden Kritik unterzogen hatte. Darin, dass das Resultat dieser Kritik in auffallendem Kontraste stand zu dem Urteil der Karlsruher Presse, durfte ich wohl mit Recht die Hauptursache für die Entrüstung erkennen, die meine Schrift nach dieser Seite entzündet hatte. Es trat ein, was ich geahnt und wogegen ich schon im Vorwort meiner Broschüre vorzubeugen versucht hatte: man versäumte nicht, jenen Ausführungen, die man für überflüssig erklärte, kleine und kleinlichste persönliche Motive unterzuschieben.

Demgegenüber kann ich nur betonen, dass ich in meiner Kritik über die Regie des Intendanten — so heikel die Behandlung dieses Themas für mich auch sein mochte — einen wichtigen und unentbehrlichen Teil meiner

*) „Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärung.“ G. Müller, München, 1905.

Schrift erblicken musste, sofern ich überhaupt das Wort in dieser Angelegenheit ergreifen wollte.

Die Karlsruher Kritik hatte die künstlerischen Leistungen von Geh. Hofrat Dr. Bassermann mit einstimmigem Jubel begrüsst. Insbesondere hatte seine Inszenierung von Shakespeares „Julius Cäsar" eine Beurteilung gefunden, aus deren überschwänglicher Begeisterung herauszuklingen schien, dass auf dem Gebiete des Karlsruher Schauspiels seit Jahrzehnten nichts ähnliches geleistet worden war.

Entsprach diese Kritik dem wirklichen Wert der künstlerischen Leistung, war Dr. Bassermann in Wirklichkeit der grosse Künstler, der vollendete Meister der Regie, als der er von der gesamten Karlsruher Presse gepriesen wurde: so musste dies auf mein weiteres Verhalten von entscheidendem Einfluss sein. Ich konnte in diesem Fall, schon aus rein egoistischen Gründen, nichts Besseres tun, als den Vorteil, der sich mir bot: unter der Oberleitung eines so bedeutenden Künstlers zu lernen und mein eigenes schwaches Können zu vervollkommenen, möglichst lang und ergiebig auszunutzen. Der Kunstreferent der „Badischen Presse" hat mich, von der irrigen Ansicht geleitet, dass ich an „Selbstüberschätzung" litte, als einen „Werdenden" bezeichnet. Ich nehme diese Bezeichnung, die meinem Können die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung zutraut, auf das dankbarste an und hoffe in diesem Sinne bis zu meinem letzten Atemzug ein Werdender zu bleiben. Auch von der Kritik nehme ich dankbar jede Belehrung und jede wirkliche Förderung meines Könnens entgegen. Im Gegensatz zu vielen Kunstgenossen, die sich damit brüsten, niemals eine Kritik zu lesen, gestehe ich offen, dass ich sämtliche mir zugängliche Kritiken über die von mir inszenierten Vorstellungen mit Interesse verfolge, weil ich der Ansicht bin, auch in den Ausstellungen eines gänzlich unbefähigten Rezensenten oft ein Körnchen Wahrheit entdecken zu können, dessen Verwertung für weitere Vorstellungen in manchen Fällen lohnend ist. Ich hätte es mit aufrichtiger Freude und Dankbarkeit begrüsst, unter einem Vorgesetzten zu arbeiten, dessen künstlerische Bedeutung meinem eigenen Können Gewinn versprach.

Mein weiteres Verhalten am Karlsruher Hoftheater, der Entschluss, meine Zugehörigkeit zu dieser Bühne zu lösen, war nur dann gerechtfertigt, wenn jene Bedingungen in der Person meines neuen Vorgesetzten nicht vorhanden waren. Es war zur Rechtfertigung meines Verhaltens unumgänglich notwendig, dass ich das Urteil der Karlsruher Presse über die künstlerischen Leistungen des neuen Intendanten einer genauen sachlichen Nachprüfung zu unterziehen suchte. Das Resultat dieser Nachprüfung war dies: dass die Karlsruher Kritik sich in ihrem Urteil über die Leistungen von Dr. Bassermann einer masslosen Überschätzung und gleichzeitig einer unschönen Undankbarkeit gegen das, was bisher im Karlsruher Schauspiel erstrebt und geleistet worden war, schuldig gemacht hatte. In Dr. Bassermann aber vermochte ich — bei aller Würdigung seiner sonstigen Tüchtigkeit, seiner praktischen Erfahrung, seines Verwaltungstalentes etc. — die bedeutende künstlerische Persönlichkeit nicht anzuerkennen, von der ich für mein eigenes Wirken Belehrung und Förderung erhoffen konnte.

Ich muss mir versagen, auf die Angriffe der Karlsruher Presse in allen

sonstigen Einzelheiten hier einzugehen. Nur einen Punkt möchte ich hervorheben. Die Karlsruher Kritik fühlte die Verpflichtung, die vollständige Ignorierung, die sie meiner Person bei der Frage der Neubesetzung des Intendantenpostens zuteil werden liess, durch den Nachweis meiner Untauglichkeit für diesen Posten nachträglich zu rechtfertigen. Man führte an, dass „kein Mensch in Karlsruhe" an diese Möglichkeit überhaupt gedacht habe — eine Angabe, der allerdings, falls sie richtig sein sollte, die auffallende Tatsache gegenübersteht, dass Dr. Bürklin selbst, mein langjähriger Vorgesetzter, der doch die berufenste Persönlichkeit zur Beurteilung dieser Frage sein musste, mich an massgebender Stelle zu seinem Nachfolger vorgeschlagen hatte. Als Beweis dafür, dass ich für eine leitende Stelle nicht geeignet sei, glaubte man anführen zu müssen, dass ich ein „Bühnentheoretiker", ein „Dogmatiker", ein „Theatergelehrter", nicht aber ein wirklicher „Praktiker" sei. Es ist allerdings höchst seltsam, dass dieser Vorwurf bei dieser Gelegenheit zum erstenmal gegen mich auftauchte. Niemals in der ganzen Zeit meiner Karlsruher Regietätigkeit, auch nicht bei Aufführungen wie: Götz von Berlichingen, Antonius und Kleopatra, Der Sturm, Fiesko, Der Verschwender u. a. — Vorstellungen, die durch die Fülle ihrer schweren szenischen Probleme ohne eine sogenannte „praktische Hand" auf der Bühne völlig undenkbar sind — tauchte in der Karlsruher Kritik auch nur das leiseste Atom eines Einwandes auf gegen Fehler und Verstösse, die sich etwa aus dem Mangel einer praktischen Begabung ergeben hätten.

Der Kunstkritiker der „Badischen Landeszeitung" glaubte einen Hauptbeweis für meine mangelhafte praktische Begabung in den von mir veranlassten „misslungenen Uraufführungen" erblicken zu müssen.*) Er irrt dabei allerdings, wenn er glaubt, dass „kein einziges" dieser Stücke in den Besitz anderer Bühnen übergegangen sei. Abgesehen von v. d. Pfordtens „Michelangelo" wurden diese Stücke durchweg auch an anderen Bühnen gegeben; das literarisch höchst anspruchslose, aber frische und liebenswürdige Lustspiel „Der gute Ton" von Sühring-Bardey hat von Karlsruhe aus über zahlreiche deutsche Theater seinen Rundgang angetreten. Im übrigen bietet die Verbreitung eines Stückes auf den Bühnen bekanntlich keinen Massstab für dessen künstlerische Bedeutung. Sonst müssten die Theater, denen das Verdienst gebührt, „Das weisse Rössl" und „Alt-Heidelberg" zum erstenmal an das Rampenlicht gezogen zu haben, die Palme im literarischen Leben der Gegenwart verdienen.

Die Karlsruher Uraufführungen der Ära Bürklin hatten allerdings einen Fehler, der in den Augen des Kunstreferenten der Badischen Landeszeitung besonders schwer und unverzeihlich erscheinen musste: Sie umfassten keines der dramatischen Werke, die aus der dichterischen Werkstätte dieses Kritikers hervorgegangen, von der Generaldirektion des Hoftheaters aber böswilligerweise zurückgewiesen worden waren. An solchem Massstab gemessen mussten

*) Über eine dieser „misslungenen" Uraufführrungen berichtet derselbe Kritiker im „Berliner Börsen-Courier" vom 17. Januar 1904: „Ein ganz gelungener Versuch war es nun, als eben die Uraufführung des Gastspiels Die schiefmäulige Almuth von Friedrich Bartels über die Hofbühne ging." Es folgt eine in der Hauptsache sehr anerkennende Besprechung.

freilich die Stücke, die in Karlsruhe zum erstenmal gegeben wurden, äusserst dürftig erschienen, und die Hoffnung dieses Kritikers auf eine „Wiederbelebung" der Karlsruher Bühne durch die neue Intendanz musste von seinem Standpunkt aus vollkommen begreiflich sein. Da der neue Intendant soviel künstlerische Einsicht besass, ein Werk dieses Kritikers zur Aufführung anzunehmen, konnte man nicht darüber im Zweifel sein, nach welcher Seite sich die Sympathien dieses Kunstrichters wenden würden.

In einem ähnlichen Verhältnis zur Generaldirektion des Hoftheaters steht der Kunstkritiker der „Badischen Presse", dessen Bruder, ein bekannter Berliner Schriftsteller und Journalist, sein neuestes Bühnenwerk Herrn Geh. Hofrat Dr. Bassermann mit Erfolg zur Erstaufführung angeboten hat. Diese Tatsachen zeigen deutlich, welches Mass von Objektivität den Theaterberichten der beiden verbreitetsten Karlsruher Zeitungen zugemessen ist.

Dass die Äusserungen eines Kritikers über ein Theater, bei dem er — mit oder ohne Erfolg — eigene dichterische Arbeiten einreicht, selbst beim besten Willen des Betreffenden, jedes wirklich objektiven Wertes entbehren, ist selbstverständlich und vom menschlichen Standpunkt verzeihlich. Sehr bedauerlich aber ist es, dass nicht jede Redaktion, die darauf Wert legt, eine unbefangene Theaterkritik zu besitzen, ihrem Kritiker als erste Bedingung die ehrenwörtliche Pflicht auferlegt, sich während der Zeit seiner kritischen Tätigkeit jedes Versuches zu enthalten, eine eigene Dichtung bei dem betreffenden Theater einzureichen. Die vortrefflichen Ausführungen von Fritz Mauthner über den dichtenden Kritiker wurden schon S. 87 dieser Zeitschrift zitiert.

Auch der Kunstrichter des „Badischen Landesboten," — der gleichzeitig in zwei ausführlichen Artikeln der Strassburger Post über mein „Pamphlet", wie er meine Broschüre bezeichnet, berichtet und darin zahlreiche „hämische" und „hässliche" Züge entdeckt hat — hat ein grosses Misstrauen in meine künstlerischen Fähigkeiten und bezweifelt es, ob ich je die Kunst erlernen werde, „eine richtige Auswahl der Stücke zu treffen". Auch er beurteilt mich nicht, wie es doch die mindeste Gerechtigkeit gebieten würde, nach dem Gesamtrepertoire, das unter meiner Leitung zur Aufführung kam, sondern ausschliesslich nach den wenigen Stücken, deren Uraufführung ich zufällig in Karlsruhe durchzusetzen vermochte. Auch er ist der Ansicht, dass sich kein einziges dieser Stücke theatralisch bewährt habe, er wirft die Frage auf: welches wertvolle dichterische Stück nach der Meinung von Dr. Kilian eine Uraufführung in Karlsruhe erlebt habe. „Meint er vielleicht Weigands „Tessa" oder Bartels' „Schiefmäulige Almuth?"

Demgegenüber muss ich — zur Kennzeichnung der gegen mich geübten Kampfweise! — an die Besprechung erinnern, die derselbe Kritiker über das Lustspiel „Die schiefmäulige Almuth" unter dem 10. Januar 1904 veröffentlicht hat. Er schrieb:

„Gott sei Dank, endlich wieder einmal ein gesundes Stück, mit gesundem Humor, mit gesunden, ja sogar sehr gesunden Menschen und gesunden Charakteren, das uns gestern in der Uraufführung zur Darstellung gebracht wurde. Schlechte Beispiele verderben gute Sitten, das konnte man gestern recht deutlich im Theater merken; die „weissen Rössl"-Enthusiasten, die „Hochtouristen"-Begeisterer, die wollten gar nicht verstehen, dass neben den Hanswurstiaden der modernen Lustspielfabrikanten Blumenthal und Kadel-

burg, Kraatz und Neal e tutti quantti auch wieder einmal ein Stück geschrieben werden kann, das in den Bahnen einer gewissen Klassizität des alten Lustspiels wandelt.

Man verstehe uns nicht falsch, der junge Poet und, wie wir hören, Leipziger Student, hat kein klassisches Lustspiel geschrieben, aber in seinem Werk wieder einmal ein Stückchen jener poetischen Gesundheit gezeigt, die unserem Lustspiel des modernen Jahrhunderts so notwendig ist. Wieder einmal nach so langer Zeit interessiert man sich für die Personen des Stückes, die keine albernen Possenfiguren sind, sondern ernsthafte Menschen, die in ihrem Handeln und Fühlen und Denken unser Interesse beanspruchen, die wir mit ihren Eigenarten liebgewinnen und deren Wohl und Wehe wir mit einer gewissen Behaglichkeit verfolgen, da sie uns menschlich nahe stehen, obschon ihre Zeit um 500 Jahre zurückliegt. Die Dichtung hat bei der Lektüre unser ganzes Interesse beansprucht, und die gestrige wohlgelungene Aufführung hat unsere Ansicht bestätigt, dass wir es hier mit einer interessanten Dichtung zu tun haben, die ernste Beachtung verdient. — — —

Über dem Ganzen lagert ein gesunder, derber Humor, die einzelnen Figuren besitzen Fleisch und Blut und sind keine Marionetten in Karikaturform, und wenn sie sich auch manchmal in etwas behäbiger Breite über das, was sie bewegt, auslassen, so nehmen wir ihnen das nicht weiter übel. Das Milieu ist von kraftstrotzender Gesundheit, und die einzige grosse Liebesszene im Gefängnis, in der die liebenden Herzen sich nur in heiss aufwallendem Gefühl verraten, ist so fein abgetönt, dass man seine Freude daran hat.

Das Stück, von Herrn Dr. Kilian mit liebenswürdiger Hingebung und Verständnis zugleich einstudiert, wurde vortrefflich dargestellt, und wir müssten tatsächlich das gesamte Personalverzeichnis abdrucken, wollten wir allen gerecht werden."

Diese ungemein warme und wohlwollende Anerkennung des prächtigen Stückes, das in seiner Frische, seiner urwüchsigen Kraft und seinem gesunden Humor in der Tat wie eine Oase in der heutigen Lustspielliteratur erscheint,*) hat mir damals eine aufrichtige Freude bereitet. Desto mehr musste ich nachträglich bedauern, dass der geschätzte Referent an einem so ausserordentlich kurzen Gedächtnis zu leiden scheint.

Einer anderen der von ihm so gering geschätzten Erstaufführungen, der des Schauspiels, „Ein Sonnenstrahl" von Robert Wach — eines sehr feinen und reizvoll modernen Stimmungsbildes, das mit Recht bei der von „Bühne und Welt" veranstalteten Einakterkonkurrenz mit einem ersten Preise bedacht wurde — hat derselbe Kritiker nach seinem eigenen Geständnis gar nicht beigewohnt. Er erzählt in der betreffenden Kritik, er sei zu spät in das Theater gekommen und habe dadurch das erste Stück, das einen Einakterabend einleitete, versäumt; seine Nachbarschaft aber habe ihm dazu allgemein gratuliert (!).

Diese Tatsachen dürften genügen zur Charakterisierung dieses Kunstrichters und der Zuverlässigkeit, die ihm eigen ist.

*) Das Stück ist mittlerweile auch in Chemnitz und Bremen mit schönem Erfolg gegeben worden und wird am Hoftheater zu Altenburg und am Stadttheater zu Leipzig vorbereitet.

Dass die Karlsruher Presse über diejenigen Teile meiner Broschüre, die für den neuen Intendanten irgendwie belastend waren, vor allem über dessen Verfahren gegen Direktor Hancke mehr oder minder stillschweigend hinwegging, dass sie auch hier, wo unter anderen Verhältnissen ein wahrer Sturmlauf der freiheitlich gesinnten Presse zu erwarten gewesen wäre, nicht das leiseste Wort des Tadels gegenüber jenen Vorgängen fand: zeigte deutlicher als alles andere, dass sich die Sympathien der Kritik weniger dahin neigten, wo das Recht, als dahin, wo die Macht zu suchen war; es bewies auf das klarste die persönliche Befangenheit und Unfreiheit der Karlsruher Theaterkritik.

Karlsruhe. Dr. Eugen Kilian.

„Zensur, Theater und Kritik.“*)

Die Artikel dieses Buches wurden im Laufe des letzten Jahzehnts verfasst, mit Ausnahme eines einzigen, betitelt: „Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur“, der bereits 1895 im Conrad-Bleibtreuschen Organ: „Die Gesellschaft“ veröffentlicht wurde, dem ich aber hier sehr gern einen Platz gönnte, weil das Tatsächliche sich bis heute nicht um ein Jota geändert hat. Dazu, dass man in den 90er Jahren zur Förderung deutscher Wissenschaft in Böhmen einen Professor mit einer ganz netten Subvention nach Java sandte zur Erforschung der niederen Kryptogamen, weiter, zur Förderung deutscher Kunst in Böhmen einem anderen Professor ein Stipendium gab zu Studien über einen verschollenen, altgriechischen Vasenmaler, endlich, zur Förderung deutscher Literatur in Böhmen die sämtlichen Werke eines jüngstverstorbenen „Dichters“ herausgab, der vielleicht zur Zeit des pegnesischen Blumenordens als Kirchenlicht gepriesen worden wäre, — dazu gibt es heute noch genug Gegenstücke.

Meine Absicht bei Abfassung der Artikel war, die drei grössten Schädlinge der Kunst nicht durch direkten Angriff oder Polemik wieder einmal in den Kreis öffentlicher Betrachtung zu rücken, sondern durch blosse Anführung schreiender Beispiele und schier unglaublicher Fakten, um so das Scherflein eines redlichen Mannes zur Verbesserung der Verhältnisse beizutragen. Weise Thebaner werden den bekannten Rabbi zitieren; — wozu also zu den 999 Artikeln den 1000. hinzufügen?! Darauf bemerke ich bloss: Es gibt Angelegenheiten, die man nicht oft genug besprechen kann, und es gibt Anschauungen, deren unablässige Wiederholung höchst notwendig ist. Am Erfolge lässt sich zweifeln, aber schliesslich enthält der Gemeinplatz vom steten Tropfen, der den Stein höhlt, eine grosse Wahrheit. Andererseits — was verschlägt's: ich habe mir eben die Kritik von Missständen zum Métier gewählt, und es ist laut Shakespeare niemand zu verdenken, wenn er in seinem Métier arbeitet.

Als die drei obersten Schädlinge, die weitaus gefährlichsten, sehe ich die Zensur, das Theater und die Kritik an: die Dummheit, die Profitschneiderei und die Gemeinheit — voilà: die unheilige Dreifaltigkeit, bei deren Nennung jeder Kenner unwillkürlich seufzt: Erlöse uns vom Übel, o Herr!

Bei Besprechung der Zensur — für mich „die wahre Schmach des Jahrhunderts“ — konnte ich nicht widerstehen, einen geschichtlichen

*) Dresden, H. L. Diegmann 1904.

Überblick über die Entwicklung der Zensur zu geben — es ist ungemein erhebend für die „moderne" Kultur zu sehen, wie Griechen und Römer ohne Zensur, gleichsam wie das liebe Vieh dahinvegetiert haben. Dieser Übersicht liess ich eine Kollektion von Proben zensuristischer Weisheit folgen, sowohl aus dem Vormärz, als auch nach dem Nachmärz (der jenem nicht viel nachgibt) um so die Albernheit und Lächerlichkeit dieses Überbleibsels pfäffischer Unduldsamkeit darzutun. Ein Kritiker hat nun behauptet, die ganze Zensursache interessiere das Publikum gar nicht: ich glaube jedoch, dass der Kritiker sich täuscht. Wenn in Arnsberg die Aufführung der „Maria Stuart" am Totensonntage 1901 verboten wird, weil der „zu lustige Charakter des Stückes die kirchliche Feier störe", so interessiert der Vorfall ebenso sehr, als wenn man im heiligen Lande Tirol anno Domini 1894 den Titel von Anzengrubers „Das vierte Gebot" „aus religiösen Rücksichten", in: „Ein Volksstück" umwandelt. Die Lächerlichkeit ist ja der dankbarste Gesprächsstoff seit der Batrachomyomachie! — Im Anhange zur Zensur besprach ich den Zensur-Erlass des verflossenen Ministerpräsidenten Koerber und die Einrichtung des Zensurbeirates. Es handelte sich nur darum, die gänzliche Belanglosigkeit und Unaufrichtigkeit, ja direkt: das Komödiantische dieser Enunziationen festzunageln. Man streut eben dem biederen Staatsbürger ab und zu schönen blauen Bureausand in die Augen, damit er deutlich spüre, dass in den Ämtern doch auch „gearbeitet" werde.

Der letzte Artikel dieses Hauptstücks „Über-Ober-Hofzensur" beschäftigt sich mit der plötzlichen Absetzung der „Rose Bernd" vom Spielplan des Burgtheaters, und zwar auf Grund persönlichen Einflusses einer dégoutierten Erzherzogin. Die Sache ist nämlich für unsere Verhältnisse ungemein bezeichnend. Aber auch für die beteiligten Akteure; Ästhetik und Literaturkritik eines verkümmerten cerebrums, Augendienerei eines faulen Bauchs von Theaterleiter und schliesslich das Possenspiel der siamesischen Zwillinge: Dichter und Direktor, die einander an Grossmut zu überbieten scheinen, aber am Ende aus „technischen" Gründen auf die Übung dieser Grossmut mit frommem Augenaufschlag verzichten. Das umfangreiche Hauptstück: „Der Verfall der deutschen Schaubühne" hat zum Zwecke, eine Übersicht über alle schädlichen Einflüsse zu geben, die zur Verluderung unseres Theaterwesens geführt haben. Da ist vor allem die teils angeborene, teils anerzogene Fremdsucht, Missachtung der einheimischen Produktion, die Protektionswirtschaft bei der Wahl der Stücke, der Namenkultus, die hohen Eintrittspreise, die unvernünftigen Gagen, (auf der anderen Seite Hungerlöhne, die zur Prostitution treiben), die grossen Gründerrechte, das Starsystem, die Faulheit der Leiter, die Agiotage, die Niedertracht der Agenten, die Gaunerei der Kunstkritik etc. bis herab zur Tantieme und zum Dichterpreise. Eine längliche Proskriptionsliste, aber gewiss noch lange nicht vollständig. Ich liess wohl noch viel dahinten, ich hatt' eben genug an dem zu tragen, was ich bringe. Meine Absicht war, zur Diskussion anzuregen, die Artikel sind darum vor allem kritisch, negierend, positive Vorschläge habe ich nur in vereinzelten Fällen gemacht, die andern sollen sich eben auch den Kopf zerbrechen! Angegliedert an diese Artikelreihe sind zwei Ausführungen über das „Kaiser-Jubiläums-Stadttheater", das wir mit so grossen Hoffnungen begrüsst haben und das Herr Müller-Guttenbrunn so gründlich in den Sumpf leitete. Diese beiden Ausführungen erschienen mir deshalb der

Aufnahme wert, weil sie einen Beleg bilden für die Nichtsnutzigkeit und Wurstigkeit, mit der eine so bedeutsame Sache betrieben wird.

Das dritte Hauptstück enthält Momentaufnahmen aus dem Betriebe literarischer Gurgelabschneiderei, genannt Kritik. Zumal belehrend und für die ebenso bornierten als dreisten kritischen Handlanger bezeichnend ist der Artikel: „Carl Bleibtreu und die Wiener Kritik". Noch nie hat sich die kritische Flickschusterei in so erbärmlicher Beleuchtung gezeigt, als da Bleibtreus Revolutionsdramen am hiesigen Raimundtheater aufgeführt wurden. Damals lernte man die erschreckende Seichtheit und zugleich bodenlose Frechheit unserer kritischen Flickschuster so recht kennen. Dem folgt eine kurze Glosse zu Sudermanns Drolerie „Die gekränkte Eitelkeit oder Störe nicht das Geschäft" und ein paar Bemerkungen über Bartel's Literaturkohl mit Hebbelboffesen. Wenn ein Kritiker tadelnd bemerkt hat, dieses ganze Hauptstück sei angeklebt worden, um dem Buche „ein stattlicheres Aussehen" zu geben, so beweist das nur, dass er den Grundgedanken des ganzen Buches eben nicht erfasst hat oder aber nicht erfassen wollte. Gerade die Kritik der Kritik darf in einem Buche, wie dem meinen nicht fehlen. Hätten wir keine so elende Kritik, würde es um gar manches besser stehen, genau so wie wir bessere sozial-politische Verhältnisse hätten, wenn wir eine weniger miserable Presse besässen. Den Schluss bildet der eingangs erwähnte Aufsatz über „Kunstförderung". Er soll den Ausklang meines Leitmotivs für dieses Buch darstellen. Nicht heiter, aber der strengen Wahrheit entsprechend. — Dies der Inhalt meines Buches, das die Presse, bis auf einige Ausnahmen, totgeschwiegen hat. Nicht mal die Ankündigung des Verlegers, die doch sonst gar nicht ungern benützt wird, fand diesmal Gnade vor den Augen der Rhadamanthusse.

Ein solcher hat schon früher einmal ein Buch von mir mit den würdevollen Worten abgefertigt: „Ton und Inhalt gefallen uns so wenig, dass wir dem Verfasser nicht folgen können." Sehr wohl gesprochen. Ich bewundere Herrn X. ob seiner Ruhe, die wahrhaft altrömische Gesinnung atmet, und ich sehe in aufrichtigen Schauern zu ihm auf, als Leitstern meiner Zukunft. Aber — die Sterne, die begehrt man nicht! — solche Heldengrösse zu erreichen, erlaubt mir mein Karma nicht —: Homo sum, nil humani me alienum puto —. Und als solcher, als Mensch, kann ich mich manch' einmal nur mit Anstrengung beherrschen, um nicht statt der figürlichen Peitsche, eine wirkliche, aus solidem Nilpferdleder gearbeitet, zu ergreifen und sie den Zensoren, Theaterdirektoren und Rezensoren nachdrücklichst um die Ohren zu hauen. Auch dem Sanftmütigsten muss die Galle aufsteigen, wenn er die unglaubliche Verwüstung und Verluderung sieht, die sich auf jenem Gebiete immer mehr und mehr breit macht, unter dem Schutze, ja direkt unter der Mitwirkung von Leuten, die in erster Linie berufen wären, solchen erbarmungswürdigen Zuständen mit aller Kraft zu steuern.

Dass ich also oft genug heftig geworden bin, wird mir der vorurteilsfreie Leser, item der Kritiker mit billiger Rücksicht auf die Umstände zu gute halten, selbst, wenn ich, wie ein Kritiker mit aufrichtiger Betrübnis feststellt: „Schlenthern wie einen Schmierendirektor abtue". Selbst diese meine Todsünde wird man mir vergeben müssen, sofern man dagegen die Todsünden des Herrn Schlenther abwägt. Gegen ihn bin ich nur ein elender Stümper im Sündigen.

Wien. Ottokar Stauf v. d. March.

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt. Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

„Fachschriftsteller und Journalist."

I.

Zu meinem lebhaften Bedauern muss ich es mir versagen, Herrn Robert Breuer, Wilmersdorf-Berlin die Gründe meines Urteils über die „Simplizissimus"-Kunst des breiteren auseinanderzusetzen, — dazu verlockt mich nicht einmal das Versprechen, dass der genannte, gewiss sehr schätzbare, aber mir gänzlich unbekannte Herr das ihm so sehr am Herzen liegende Witzblatt fallen lassen will, wenn es mir gelingt, ihn von dem künstlerischen Tiefstande Th. Th. Heines zu überzeugen. Die „Zeit am Montag" gewährt mir für solche Auseinandersetzungen persönlicher Natur keinen Raum, und die Überzeugungen des Herrn Robert Breuer haben für mich nicht den Wert, den er auf die meinigen ganz ohn' mein Verdienst und Würdigkeit zu legen scheint. Es wäre ja nun möglich, dass die Redaktion der „Kritik der Kritik" mir ihre allezeit offenen Spalten zur Verfügung stellte, aber ich kann mir nicht denken, dass ihr an meiner unfreiwilligen, gewissermassen erpressten Mitarbeiterschaft gelegen ist.

Die langatmigen Distinktionen des Herrn Robert Breuer zwischen Fachschriftsteller und Journalist können mich nicht treffen, da ich mir meine kunstgeschichtlichen Kenntnisse in funfundzwanzigjähriger Arbeit im In- und Auslande erworben habe und mir das Vergnügen, von ihnen im Dienste des modernen Kunstschaffens gelegentlich in einem vielgelesenen Tagesblatt Gebrauch zu machen, durch niemand stören lasse, nicht einmal durch Herrn Robert Breuer. Wenn er mich zu tiefgründigen Studien über Th. Th. Heine veranlassen will, muss er schon stärkere Geister beschwören, als den ehemaligen Kunstagenten und späteren Böcklin-Verunglimpfer Meier-Graefe und Eduard Fuchs, dessen Geschichte der Karikatur ich kenne und schätze, ohne je auf den Gedanken gekommen zu sein, dass ihr neben dem kulturhistorischen auch kunsthistorischer Wert beizumessen sei. Ich muss es somit schon auf mich nehmen, die „moralischen Folgen meines journalistischen Leichtsinns", den ich durch eine offenkundige „Simplizissimus"-Lästerung dokumentiert habe, zu tragen; und das wird mir um so leichter werden, als ich mich mit meinen vierundfünfzig Jahren doch unmöglich zu den „jungen, federfixen Kritikern" zählen kann, denen Herr Robert Breuer „zeigen" will, „welche Verlegenheit papistische Unfehlbarkeit im Verein mit unmotivierter Negation bereitet". Ob mich mein „journalistischer Leichtsinn" gelegentlich einmal wieder zu ähnlichen „Vorstössen" veranlasst, kann ich noch nicht verraten, aber das eine ist sicher: die Anzapfungen des Herrn Breuer werden mich nicht daran hindern.

Das wird sich um so weniger machen lassen, je mehr ich mich davon überzeuge: dass es sich hier nicht um die Betonung eines entgegengesetzten sachlichen Urteils handelt, sondern um den verschämten und darum um so schamloseren Versuch, mir „unlautere Motive“ unterzuschieben. Was soll der verklausulierte Satz: „Ich entsetze mich vor dem Gedanken und bestreite entschieden die Möglichkeit, dass ein deutscher Journalist sich von derartig unlauteren Motiven (Konkurrenz zwischen „Zeit am Montag“ und „Welt am Montag“, deren Verlag mit dem des „Simplizissimus“ identisch sein soll) könnte leiten lassen“! . . . Wenn Herr Breuer sich vor einem solchen Gedanken „entsetzt“ und die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges „bestreitet“, so bedeutet die Veröffentlichung seiner verklausulierten Unterstellung nicht mehr und nicht weniger, als den feigen Versuch, straflos zu verleumden. Die abschwächende Fussnote der Redaktion, die der behaupteten Identität des Verlages der „Welt am Montag“ mit dem des „Simplizissimus“ den schüchternen Hinweis auf einen geschäftlichen Zusammenhang der beiden Institute gegenüberstellt, vermag mich nicht zu befriedigen und ich richte an Redaktion und Mitarbeiter die offene Frage, ob sie den Mut haben, deutlich auszusprechen, dass mich unlautere Motive zur Abgabe eines ästhetischen Urteils veranlasst haben könnten. Ich erwarte um so bestimmter eine klare Antwort, als ich den Vorwurf eines unmotivierten Urteils — so töricht es auch sein mag, für jeden aus dem Zusammenhang gerissenen Satz eine besondere Begründung zu verlangen — zu ertragen wissen werde, unmotivierte Unterstellungen aber als Verleumdungen zu betrachten und demgemäss zu behandeln pflege.

Berlin.

Dr. Georg Malkowsky.

II.

1. Dass gerade Sie, Herr Malkowsky, durch die Form des Schlusssatzes so arg erregt werden, macht mich wundern. Ich habe verneint, Sie konstruieren daraus eine „verklausulierte“ Verleumdung. Sie wollen einmal Ihren Chefredakteur befragen: merci, wenn all die derart abgefassten Verneinungen der „Zeit am Montag“ als verkappte Bejahungen aufzufassen wären — dann würde sich das Strafkonto des besagten Redakteurs ins Ungeheuerliche steigern.

2. Nein, Herr Malkowsky, ich denke gar nicht daran, Sie unlauterer Gesinnungen zu beschuldigen. Selbst, wenn ich völlig von Ihrer mala fide überzeugt wäre, tät ich es nicht, dieweil ich nicht in der Lage wäre, den Beweis zu führen. So etwas lässt sich nie beweisen. — Aber ich habe keine Ursache, an Ihrem guten Glauben zu zweifeln; ich will Ihre schriftstellerische Ehrlichkeit nicht antasten, — zumal sie das einzige ist, was Sie — als Schriftsteller — zu verlieren haben.

3. Ich möchte noch weiter gehen. Du liebe Zeit — objektive Kritik. Leo Berg hat diese Unmöglichkeit in No. 3 der „Kr. d. Kr.“ ebenso launig, wie fein analysiert. Ihr Beispiel: der Chefredakteur der „Zeit am Montag“ ist bekanntlich (und verständlicherweise) ein Gegner der „Welt am Montag“. Diese „W. a. M.“ protegiert den „Simplizissimus“. Der Besitzer der „Zeit am Montag“ lässt seine schlechte Laune wahrscheinlich zuweilen nicht nur an der Konkurrentin, auch an deren Schützling aus. Die Antipathie liegt gewissermassen in der Luft, die die Mitarbeiter zu atmen bekommen — da gibt's eben leicht kleine Infektionen, verärgerte Stimmung. Irgend ein Bazillus dieser Art sitzt wohl in jedem Kritikus, darum braucht die Ehre noch lange keinen Flecken zu haben.

4. Ich bedaure die angezogene Schlussbemerkung, weil sie mir die — allerdings unvorhergesehene — Arbeit einer unnützen Erläuterung macht — aber noch mehr, weil sie Ihnen zur Weiche dient, die Sie prompt benutzen, um der Sachlichkeit zu entschlüpfen.

5. Sie kennen mich nicht. Das wusste ich; denn, wenn es Ihnen gegeben gewesen wäre, von meinen zahlreichen Arbeiten die eine oder die andere zu lesen, hätten Sie vielleicht doch etwas von dem Metier gelernt, das zu betreiben Sie — und sei es auch nur in der „Zeit am Montag“ — für angemessen halten.

6. Sie haben das gesegnete Alter von 54 Jahren. Das überrascht mich.

Das lässt mich den ganzen Handel aufrichtig bedauern. Mir eignet eine unbedingte Ehrfurcht vor dem Alter, es berührt mich sehr peinlich, einem Herrn, der um so viele Semester mir voraus ist, hart entgegengetreten zu sein. Aber — wie hätte ich auf Grund Ihrer Kritiken einen Vierundfunfzigjährigen — dem Erfahrung und ruhiges Urteil eignen sollten — vermuten können. So muss es denn dabei verbleiben: Ihre Kritiken sind jung und federfix.

7. Hoffentlich sehen Sie nun ein, dass mich nur sachliche Motive trieben, als ich Ihnen journalistischen Leichtsinn vorwarf. Ich ersuche Sie nochmals, Rede zu stehen. Bedenken Sie, welch dankenswerte Aufgabe es ist, einen Fehler, den Ihrer Meinung nach fast die gesamte Kritik begeht, auszurotten. Als Fachmann müssen Sie ja wissen, dass derartige Fragen nicht die Nichtigkeiten sind, für die Idioten sie halten. Also, bitte, beweisen Sie „den künstlerischen Tiefstand des Simplizissimus", den von Th. Th. Heine. — Raummangel gilt nicht. Der deutsche Blätterwald ist so gross, so gross.

8. Der von mir inkriminierte Satz ist keineswegs aus dem Zusammenhang gerissen. Derartige Blödigkeiten begehe ich nicht. Das betonte ich von vornherein. Sie mögen Ihren damaligen Artikel von vorn, von hinten lesen: der Satz bleibt zusammenhanglos, aufgepfropft, unbewiesen und — solange dies nicht geschehen — ein lächerlicher Unsinn.

9. Es handelt sich dabei keineswegs um ein Geschmacksurteil. Der individuelle Geschmack darf entscheiden, ob ich eine Erscheinung liebe, oder meinetwegen verabscheue. Aber über den künstlerischen Wert steht nicht dem Geschmack, sondern allein dem logischen Verstand ein Urteil zu. Es handelt sich bei der Wertung des „Simplizissimus" und seiner Leute um Dinge, die mit der modernen Technik der Illustrationskunst, der Entwicklung der Linie und des heraufkommenden Stils auf das engste zusammengehören. Das hat sogar Eduard Fuchs deutlich betont, obgleich sein schätzbares Werk, wie Sie richtig bemerken, nicht im Ästhetischen den Schwerpunkt hat. — Doch, das müssen Sie ja alles besser wissen als ich, Ihnen gelang es, den künstlerischen Unwert des „Simplizissimus" aufzudecken. Ahnen Sie, was damit alles fortgefegt wird? Haben Sie über den Einfluss Heines noch nie nachgedacht?

10. Nun, solange Sie keinen Beweis führen, muss ich trotz meiner These 6, Ihnen, der Sie Unterstellungen, die Sie mir machen — schamlos nennen, sagen: dass ich es für schamlos halte, zu urteilen, ohne zu begründen und diesbezüglichen Aufforderungen mit Phrasen auszuweichen.

11. Die Anpöbelungen des Herrn Karl Schneidt in der „Zeit am Montag" tangieren mich nicht. Es wäre undankbar von mir, mich „verkannt" zu fühlen. Ich glaube im Gegenteil, dass mich kompetente Stellen über Gebühr schätzen. — Allerdings schreibe ich meist für Blätter und über Dinge, die zu verstehen, die Sachkenntnis des „Chefredakteurs" der „Zeit am Montag" kaum ausreichen wird.*)

Wilmersdorf-Berlin.

Robert Breuer.

III.

Herr Dr. Malkowsky richtet seine offene Frage auch an die Redaktion, und so sei ihm eine offene Antwort zuteil: ich halte ihn für zu harmlos, um ihm zuzutrauen, „unlautere Motive" könnten ihn zur Abgabe eines ästhetischen Urteils veranlassen oder veranlasst haben. Seine Ehrlichkeit steht für mich ausser allem Zweifel: die redaktionelle Fussnote sollte lediglich eine unzutreffende Angabe des Herrn Breuer richtigstellen — wo sind da die „unmotivierten Unterstellungen"? . . . Die schriftstellerische Integrität des Herrn Malkowsky ist also nicht „angetastet" worden, der — in diesem Falle schwerwiegende — Vorwurf leichtfertigen Urteilens bleibt auf ihm sitzen. Selbstverständlich stehen Herrn Malkowsky diese Spalten zur Verfügung, wenn er den künstlerischen Tiefstand des „Simplizissimus" beweisen will. Statt der

*) Putzigerweise brachte die „Zeit a. M." einmal eine Kleinigkeit von mir. Derartige Nippes sind Zufälligkeiten müssiger Stunden, nichts weiter.

sachlichen Aufforderung des Herrn Breuer auszuweichen und seine Verteidigung der radaulustigen Feder des Redakteurs der „Zeit am Montag“ zu überlassen, sollte Herr Dr. Malkowsky die Gelegenheit nutzen.

Wie berechtigt übriges der Vorwurf journalistischer Leichtfertigkeit ist, den Herr Breuer gegen Dr. Malkowsky erhebt, erweist von neuem die willkürlich eingestreute Bezeichnung Meier-Graefes als „ehemaliger Kunstagent“. Soeben erst hat — in öffentlicher Diskussion mit Herrn Fritz Stahl — Herr Meier-Graefe die Gegenstandslosigkeit dieser albernen Behauptung dargetan. Doch ich brauche ja Herrn Meier-Graefe gegen Herrn Dr. Malkowsky nicht in Schutz zu nehmen . . .

Ebensowenig kann ich es von mir verlangen, dass ich mich mit den Anwürfen befasse, die der Chefredakteur der „Zeit am Montag“ anlässlich dieser Affäre gegen meine Person geflitzt hat. Der Angreifer heisst: Karl Schneidt — da ist jedes Wort der Polemik überflüssig und von Schaden. Nur ein charakteristisches Stückchen sei ihm hier angekreidet: er berichtet — in Sperrdruck —: ich hätte vor kurzer Zeit „unter schmarotzerhaften Ausdrücken“ mich um das Theaterreferat seines Blattes beworben. Durch meinen Anwalt, Herrn Viktor Fraenkl, liess ich der „Zeit am Montag“ — auf Grund des Pressgesetzes — berichtigen: dass ich mich niemals, weder schriftlich noch mündlich, um das Theaterreferat oder die Mitarbeiterschaft an der „Z. a. M.“ beworben habe.

Diese Berichtigung druckte Herr Schneidt in No. 47 der „Zeit am M.“ ab und hängte ihr folgende eigentümliche Bemerkung an, die ich wortgetreu zitiere: „Herr Horwitz bestreitet, dass er sich um die Mitarbeiterschaft bei der „Z. a. M.“ beworben habe. Demgegenüber halte ich die Behauptung, er habe sich bei mir um das Theaterreferat der „Zeit a. M.“ beworben, durchaus aufrecht. Es steht also Behauptung gegen Behauptung. (!) Ich kann den Lesern der „Zeit a. M.“ getrost die Entscheidung darüber anheimstellen, wem von uns beiden sie Glauben schenken wollen . . .“ So Herr Schneidt. „Demgegenüber“ ziehe ich allerdings vor: die Entscheidung nicht den Lesern, sondern dem Strafrichter „anheimzustellen“ . . .

Abgesehen von dem merkwürdigen Deutsch dieser Erklärung, wird ein Umstand den Leser sofort stutzig machen: Während in dem früheren Artikel (der die Unterstellung enthielt) Herr Schneidt durchblicken liess, dass er ein Dokument meiner „Bewerbung“ in Händen habe („in schmarotzerhaften Ausdrücken“!), findet man in der seltsam verklausulierten zweiten Bemerkung keine Silbe darüber. „Behauptung steht gegen Behauptung“ . . man fasst sich an den Kopf.

Es bleiben also zwei Möglichkeiten: entweder hat sich Herr Schneidt die ganze amüsante Bewerbungs-Mär aus den Fingern gesogen oder aber — er hat sich dupieren lassen. Entweder liegt hier ein unerhörtes Verhalten vor oder eine bodenlose journalistische Leichtfertigkeit, die nicht scharf genug gebrandmarkt werden könnte. Denn ein ganz oberflächlicher Vergleich der Unterschriften hätte den Redakteur der „Zeit am Montag“ darüber aufklären müssen, dass er das Opfer einer Täuschung geworden sei. Wohl oder übel wird mir Herr Schneidt vor dem Strafrichter Rede stehen: man darf gespannt sein, für welche dieser beiden „Möglichkeiten“ er sich entscheiden wird.

Berlin. Leo Horwitz.

Sehr geehrter Herr Horwitz:

Erstens: eine Wendung in dem Beitrag Leo Bergs „Autor und Kritiker“ stört mich: „Meinen Sie, Fischer hat die „Freie Bühne“ seinerzeit begründet, eigens zu dem Zweck, damit hier die Bücher seines Verlages verrissen oder totgeschwiegen werden?“ L. Berg hatte, wenn er einen so schielenden Satz zu Papier brachte, die verdammte Pflicht, ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass ich (für die übrigen Mitarbeiter dieser Zeitschrift brauche ich nicht zu sprechen) dort wichtigen Autoren desselben Verlages, so oft es mir beliebte, mit vollkommener Schonungslosigkeit die Kleider vom Leibe gerissen habe, von Otto Erich Hartleben bis zum Verfasser des Geretteten Venedig. Ich erwarte dafür kein Lob, denn es war elementare Schuldigkeit der Kritik.

Im übrigen bin ich zwar mit Berg der Meinung, dass ein Kritiker kein Holzautomat ist, sondern ein Mensch Aber ich möchte nicht durch Anstimmen der Hymne: „Menschen, Menschen san mer alle“ das Niveau drücken lassen. Es sind — mit Recht — an die Ethik des Kritikers die strengsten und schroffsten Forderungen zu stellen.

* * *

Zweitens: Auf Bleibtreus Artikel etwas, was ihn aufregen könnte, zu erwidern, wäre eine Roheit. Ich möchte, zur Erklärung seines Standpunktes, mitteilen, was ich vor einem Jahrzehnt über ihn drucken liess (was er also schon weiss — und was ihn damals zu einem Brief anregte). Ich gebe die Hauptstellen; „Welt am Montag“, 1896, Mai:

„Bleibtreu, der gläubige Schwafler, dessen grossherzige, sehnsüchtige Impotenz immer wieder menschliche Teilnahme wecken wird — Bleibtreu hat sich im Wollen nie mit Kleinigkeiten abgegeben; unser rempelnder Dulder und Ringer kann sich, um seines sympathischen Wahnsinns willen, allmählich zu einer verehrungswürdigen Persönlichkeit auswachsen. Die Anciennetät tut vieles. Bei aller Verehrung für den Idealismus, der in dem Kämpfer Bleibtreu steckt, muss ich sagen: man darf ihn nie unbeaufsichtigt dichten lassen.“

So vor einem Jahrzehnt. Ich möchte heut überhaupt sagen: nie unbeaufsichtigt lassen.

Berlin. Alfred Kerr.

Der reizende Dr. Kerr hat also mit meiner sanften Kennzeichnung seiner simulierenden Eigenart noch nicht genug. Seiner obigen Selbstcharakteristik habe ich nur hinzuzufügen, dass leider die „Welt am Montag“ seine neckische Laune damals nicht begriff, sondern ihn unmittelbar hernach verschwinden liess. Ich selbst bewahre ihm aber ein väterliches Wohlwollen, da Bubenstreiche mich stets ergötzen und ich begreife, dass er seinem Milieu nach nicht anders sein kann als „chutzpe“. Lasset die Kindlein zu mir kommen!

Berlin. Carl Bleibtreu.

Breslauer Winkelreferenten. („B. M. Z.“) Es gibt eine Kritik, die Klatsch ist, — und wieder Klatsch, der sich „kritisch“ gebärdet. Schliesslich kommt es auf dasselbe hinaus. Nur dass man Kritik, die Klatsch ist, einfach ignoriert, während Klatsch im Mäntelchen des strengen Richtertums, der Kritik falsch informiert, ohne dass man's merkt. Und wenn man's merkt und dem Kritiker zuruft: Du hast ja die Stimmung des Abends, den Gehalt einer ästhetischen Darbietung falsch wiedergegeben, beruft er sich auf seine „Subjektivität“, auf sein „persönlichstes“ Urteil . . .

Darum ist's gut, wenn man hier und da „persönliche“ Irrtümer aufdeckt, das heisst: Irrtümer, die wirklich der Person des Kritikers anhaften, ihn persönlich betreffen, weil ihm eine tatsächliche Unwahrheit, gelinde: eine wirkliche Leichtfertigkeit nachgewiesen wird.

Brachte da die „Breslauer Morgenzeitung“ eine Besprechung über die Veranstaltung des „Schiller-Vereins“. Gleich die ersten Sätze waren — nun patzig, (wenn das Wort erlaubt ist) anzüglich. Von einem Redner wird gesagt: „Er warf einen grossen, einen mächtigen Rückblick . . .“ und noch anderes mehr, das nicht einmal schlecht gemeint sein muss, aber einer ernsten Veranstaltung unwürdig ist oder scheint (über den Geschmack lässt sich sonst streiten; über den Geschmack eines Kritikers sogar hauen . . .) Aber schliesslich: der Kritiker hat das wiedergegeben, was er sah mit seinen Augen und hörte mit seinen Ohren — „Persönlichkeit“.

Aber zum Schluss passierte dem Herrn al. etwas recht „Unpersönliches“, er schrieb:

„Der Rest des Abends galt dem Tanze. So zeigte die Schillerfeier wieder, wie man Dichtung, Gesang und Tanz im Schillerverein zu vereinen weiss, wie man im Zeichen Schillers fröhlich sein kann . . .“

Was bedeuten die Punkte zum Schluss? Die „subjektive“ Ausulkung der Gesellschaft, die „im Zeichen Schillers“ ein Tanzvergnügen veranstaltet . . . Die Punkte sind die Pointe der Charakteristik, gebaut auf

dem Satz: „Der Rest des Abends galt dem Tanze."

Wie wäre es nun, wenn in Wirklichkeit überhaupt nicht getanzt worden, wenn nicht einmal Tanzmusik dagewesen wäre: hätte da der Kritiker falsch berichtet? sich „subjektiv" vergangen und unwahr orientiert leichtfertig gehandelt?

Nun denn: Wir haben bei Herrn Justizrat Geisler (dem Vorstand des Schiller-Vereins) Erkundigungen eingezogen: Es wurde überhaupt nicht getanzt, Herr al., nur sind Sie früh schlafen gegangen und haben unverlässliche Freunde gehabt, die Ihnen falschen Bericht erstatteten.

Ob der Schillerverein getanzt hat oder nicht: als Symptom ist die kleine Entgleisung interessant und charakteristisch für manche „Winkelreferenten".

Wir haben nur einen Fall von vielen herausgegriffen; manches Amüsante und Beschämende könnten wir noch berichten.

A. Halbert.

Redaktionelle Notizen.

„Randbemerkungen" von Friedrich Lange. In der „Deutschen Zeitung" zu Berlin hat F. L. „Randbemerkungen" zur „K. d. K." gemacht. Gehässig, naiv, schliesslich: antisemitelnd . . .

Jedoch: wenn wir uns mit der „Staatsbürgerin" nicht auseinandersetzen, (als sie uns „Zeitgenossen" nannte und den „Politiker" ihres Organs das widerrufen liess, was sie in „Literatur" freundlichst begrüsste) sähen wir keinen Grund, auf diese Anrempelung zu reagieren, wenn — ja wenn die „Deutsche Zeitung" nicht auch einen Inseratenteil hätte und der Artikel nicht F. L. unterzeichnet wäre. (Ja, solche Initialen haben oft mehr Bedeutung, als der ganze Name.)

Also die Inserate der „Deutschen Zeitung" haben es uns angetan, so paradox das klingt. Und gleich in Heft 1 schrieb A. Halbert einen Artikel über bezahlte Kritik und führte einen Fall an:

Der Herausgeber der „Deutschen Zeitung", Dr. Friedrich Lange in Berlin, machte eines Tages den Verlagshändlern einen merkwürdigen Vorschlag. Er bot ihnen die Veröffentlichung von Bücherempfehlungen in der Rubrik „Vom Büchertisch", ebenfalls gegen eine bestimmte Zeilengebühr, mit folgender Begründung an:

„Wir sind selbstverständlich auch fernerhin gern bereit, die von den Herren Verlegern gewünschten redaktionellen Besprechungen der neuerschienenen Werke kostenlos, soweit es uns der Raum in unserer literarischen Beilage gestattet, zu veröffentlichen, nur müssen wir infolge der grossen Überhäufung derartiger Wünsche hiermit ganz besonders betonen, dass wir unmöglich irgend eine Zeitbestimmung dafür zusagen können. Es liegt Ihnen aber wahrscheinlich an einer baldigen Veröffentlichung zum beschleunigten Absatz Ihrer Bücher, und zu diesem Zweck stellen wir allen Herren Verlegern unsere Rubrik: „Vom Büchertisch" zum Selbstanzeigen (40 Pf. netto die Kleinzeile), zur Verfügung. Im gewöhnlichen Anzeigenteil geniessen Sie den üblichen Buchhändlerrabatt. In der Erwartung Ihrer schätzbaren Aufträge zeichnen wir hochachtungsvoll „Deutsche Zeitung".

Ist das Rätsel nun gelöst? Weiss man es nun, warum Herr F. L., i. e. Friedrich Lange antisemitelt? Warum er „Randbemerkungen" macht?

Wir bemerken es gar nicht „am Rand", sondern sagen es offen und klar: solchen und ähnlichen Manipulationen, seien sie von Kritikern, Redakteuren oder Herausgebern geübt, wollen wir entgegentreten.

Herr Lange! „Die Karre liegt nicht auf der Seite". (Das Bild ist genial!) Kein vernünftiger Künstler wird die Kritik verwerfen, ja sie missen wollen. Die ehrliche Kritik trägt dazu bei, die Spreu vom Hafer zu sondern, die Ehrlichen von den Unehrlichen, die Geschäftsleute von den Künstlern, aber auch die „Kr. d. Kr." hat diese Aufgabe — das sehen Sie wohl am besten.

A. H.

Bisherige Mitarbeiter:

Julius Bab.
Dr. Richard Batka.
Hans Benzmann.
Leo Berg.
Otto Julius Bierbaum.
Franz Blei.
Carl Bleibtreu.
Clara Blüthgen.
Dr. Viktor Blüthgen.
Robert Breuer.
Prof. Ludwig Bräutigam.
Adolf Danegger.
Richard Dehmel.
Dr. Max Dreyer.
Dr. Albert Dresdner.
Kurt Eisner.
Prof. Eduard Engel.
Fritz Engel.
Dr. Herbert Eulenberg.
Dr. Hanns Heinz Ewers.
Prof. Hanns Fechner.
Prof. Georg Galland.
Dr. Paul Goldmann.
Ferdinand Gregori.
Max Grube.
Alfred Halm.
Maximilian Harden.
Heinrich Hart.
Paul Heyse.
Georg Hirschfeld.
Karl Henckell.
Georg Hermann.
Engelbert Humperdinck.
Siegfried Jacobsohn.
Dr. M. de Jonge.
Hans v. Kahlenberg.
Dr. Theodor Kappstein.
Friedrich Kayssler.
Dr. Alfred Kerr.
Eduard Graf Keyserling.
Hermann Kienzl.
Dr. Eugen Kilian.
Dr. Adolf Kohut.
Prof. Josef Kohler.
Rudolf Kurtz.
Hans Land.
Dr. Hans Landsberg.
Jon Lehmann.
Dr. Heinrich Lilienfein.
Dr. Paul Lindau.
Dr. Rudolf Lothar.
Samuel Lublinski.
Thomas Mann.
Fritz Mauthner.
Julius Meier-Graefe.
Prof. Paul Meyerheim.
Christian Morgenstern.
Konrad Müller-Kaboth.
Börries Freiherr von Münchhausen.
Prof. Franz Muncker.
August Niemann.
Dr. Max Nordau.
Hans Pfitzner.
Dr. Ed. Platzhoff-Lejeune.
Dr. Rudolf Presber.
Peter Rosegger.
Hans Rosenhagen.
Dr. Richard Schaukal.
Karl Scheffler.
René Schickele.
Johannes Schlaf.
Dr. Lothar Schmidt.
Dr. Wilhelm v. Scholz.
Prof. Anton Schönbach.
Ernst Schur.
Dr. Franz Servaes.
Bernard Shaw.
Prof. Werner Sombart.
Otto Sommerstorff.
Hermann Sudermann.
Ott. Stauf v. d. March.
Maurice v. Stern.
Dr. Edward Stilgebauer.
Lulu v. Strauss u. Torney.
Karl Strecker.
Friedrich Streissler.
Dr. Heinrich Stümcke.
Prof. Henry Thode.
Dr. Erich Urban.
Felix Weingartner.
Dr. Paul Wertheimer.
Prof. Heinrich Wölfflin.
Olga Wohlbrück.
Eugen Zabel.
Dr. Bogumil Zepler.
Fedor v. Zobeltitz.
Stefan Zweig.

KRITIK der KRITIK

Zeitschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1906 — Heft 5

BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert & Co.

Nachdruck mit Angabe der Quelle
o o o o o o gestattet o o o o o o

Verantwortlich für den literarischen Teil: A. Halberthal (A. HALBERT), Breslau III, für alles übrige: L. HORWITZ,
o o o o o o o Berlin o o o o o o o

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion: L. HORWITZ, NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau III, Schlesische Verlagsanstalt
o o o o v. S. Schottlaender o o o o

Geldsendungen sind an die Schlesische Verlagsanstalt, Breslau III, zu richten
o o o Typ. v. S. Schottlaender, Breslau. o o o

Rudolf Kurtz:

Dichter als Kritiker.

Ein Gespräch.

Hans: . . . Du glaubst, durch Paradoxie der Formen den Dingen Inhalt zu verleihen. Mein Freund, du wirst so ein Dichter, aber nie ein Kritiker werden.

Kurt: Ihr habt schrecklich hartleibige Instinkte. Wenn ihr etwas betrachtet, erfreut euch die Ursache und nicht die Form. Du nennst die Erforschung der Keimzelle, des Fruchtbodens Kritik, ich würde das Wissenschaft nennen. Sieh, ist Kritik nicht das Anschwellen eines Tones zur Melodie, eines vereinzelten Wortes zur freudigen Entfaltung? Ist Kritik nicht der selige Trieb zur entdeckerischen Verkündigung, gepflanzt auf die einschmelzende Leidenschaft eines psychologischen Temperaments? Wenn du das Dichten nennen willst, habe ich nichts dagegen.

Hans: Wenn du das Kritik nennen willst, gut, warum soll ich dir das Wort nicht lassen. Wo bleibt aber — um zu Prinzipien zu gelangen — das Kriterium aller Kritik: —das Einordnende, Wertende?

Kurt: Der eingeborene Wissenschaftler-Drang, Beweise zu suchen, macht dich zum Krämer. Ich werde dir die „Idee" meines Kritikers schildern. . . . Die Schauer der Empfängnis vermag ich dir klar nicht zu sagen. Du darfst sie voraussetzen.

Nach der Aufnahme des Werkes arbeitet sein psychologischer Instinkt rastlos und unermüdlich zersetzend den wesentlichen Kern heraus, schafft intuitiv Analogien und Bilder, um ihn eindringlicher und sinnfälliger zu machen, seine feinsten und zartfädigsten Verbindungen mit dem Schöpfer klarzulegen: sein dichterisches Temperament schmilzt die bandlosen Teile zu einer fliessenden Harmonie, ein neues Werk rundet sich, getaucht in die Farben der Freude, die ihm der Dichter bereitet. Sein analytischer Wille löst sich in sprühende Farben, die verwegen und leuchtend auf die Pfade des Dichters niederfallen. Dieser Kritiker, mein Lieber, ist ein Dichter — oder vielmehr: nur ein Dichter kann ein Kritiker sein.

Hans: Du hast dich in der Lust der Worte wie in einem dunklen Gewebe verfangen. „Nur der Dichter ist der Kritiker." Verehrtester, die platteste Wirklichkeit zerreist die Verknüpfung deiner Fäden. Ein Dichter hat Besseres zu tun, als über andere zu schreiben. Er will die Welt nach seinem Willen zeichnen, nicht die Werke anderer auf gut und schlecht prüfen. Und andererseits: warum haben die feinsten Kritiker nichts Dichterisches geschaffen? Keine Dramen, keine Romane, keine Gedichte? Nein, die kritische Begabung saugt die dichterische ein, formt sie in einen nervösen Spürsinn um, ihr Schwerpunkt liegt im Analytischen, nicht im Veranschaulichen.

Kurt: Mein Lieber, mir fehlt die Lust, auf die dunklen und mystischen Verknüpfungen der dichterischen und kritischen Begabung einzugehen. Aber was ist der künstlerische Instinkt anders als ein auswählender, geleitet von einem geschlossenen und kultivierten Temperament. Oder siehst du das Trennende im Stofflichen? Ist es nicht gleich, ob mich eine weisse Landschaft, eine schimmernde Vase, ein tiefes Gedicht erregt? Die Art der Auslösung wird gleich sein, nur die Tendenz kategorisiert. . . . Doch wir sprachen vom Dichter als Kritiker.

Hans: Die Fülle und Hast der Worte verrät deine Leidenschaft. Warum mit dem Liebenden über Liebe streiten? Nur ist mir deine Behauptung gar zu widersinnig. Die Kritik erfordert als erstes eine wissenschaftliche Durchbildung, eine gründliche Kenntnis der theoretischen Ästhetik, ein . . .

Kurt: . . . mehrsemestriges Studium im germanischen Seminar. Nenne mir einen Kritiker, der auf dem Boden der Theorie in das Land der Kunst gelangt. Ich will dir zehn

Dichter nennen, die eine allzugrosse theoretische Belastung ihres artistischen Instinktes der Kunst entfremdet. Oder denke: was wäre aus Lessing geworden, wenn er Aristoteles nicht gekannt hätte? Ein Genie, ein junger Shakespeare. Was braucht ein Kritiker Dramen zu schreiben, wenn er seine Empfindungen über die Worte sät! Und Gefühle verbildlicht, wie sie klarer und differenzierter keinem Romancier gelangen. Wer ist im Besitz der absoluten Panacee, dass er die allein selig machende Form vorschreibt?

Hans: Deine Apologie des untheoretischen Kritikers ist nicht ohne Gefühl und nicht ohne Fehler. Wenn du die Chemie der Begriffe, die Säuberung der ästhetischen Begriffe von dem Ballast des Sentimentalen nicht für ganz nutzlos hältst, so . . .

Kurt: Verzeih, dass ich dich unterbreche. Ich schätze die wissenschaftliche Ästhetik wie die Mathematik: als eine gesunde und klärende Stärkung des Ausdrucksvermögens. Aber was hat Aristoteles, was Kant von der Kunst verstanden? Was hat die Kenntnis der Kunstgesetze mit der Kunst zu tun? Soll sie der werdende Dichter erlernen? Haben wir die Zeiten des Nürnberger Trichters überwunden, um in die Hände der Germanisten zu fallen? Es gibt nur ein Gesetz für den Künstler: Dichter zu sein. Und wer das nicht ist, dem steht der Kritiker ebenso fern wie irgend ein Fach-Aesthetiker.

Hans: Du wiederholst dich fortwährend. Also gut, die wissenschaftliche Ästhetik mag nur das logische, verstandschärfende Fundament sein, auf dem . . .

Kurt: . . lass doch die Wissenschaft fort. Sie verschachtelt den Künstler in Pandekten und lässst ihn am Bücherstaub ersticken. Bleib mir aber . . .

Hans: Genug, genug. Du behauptest, die Dichter wären die berufenen Kritiker. Nun — ich halte es für die spezielle Aufgabe des Dichters, eine Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Und durch die Vielheit dieser Stimmungen den Schein eines Individuums zu erzeugen. Die Aufgabe des Kritikers ist es, diese Vielheit auf das Eine zurückzuführen, aus der Mannigfaltigkeit der weltdarstellenden Gefühle das Substrat in der Psyche des Dichters zu finden. Das ist die psychologische Aufgabe des Kritikers: das Kunstwerk auf den Dichter zurückzuführen. Ferner mag er die Befruchtung des Dichters durch Frühere schildern, durch Vergleich mit dem aktuellen Kunst-

ideal seinen Wert bestimmen. Als aktuelles Kunstideal verstehe ich die Summe aller ästhetisch befriedigenden Wahrnehmungen, konzentriert durch den Blick auf das Leben des Tages. Das ist seine wissenschaftlich-ästhetische Aufgabe. Die neugewonnenen Erkenntnisse mag er in einer gebildeten und durchdachten Sprache ausdrücken, das ist seine formale Seite. — Du siehst, dass man nur Feinheit des Aufnahmevermögens und gründliche Kenntnisse besitzen muss; das konkretisierende Reproduktionsvermögen, welches den Dichter als solchen definiert, wird dabei nicht in Anspruch genommen.

Kurt: — — — Ich will dich mit einer milden Wendung als ein Opfer der Arbeitswut bezeichnen. Aber du sprichst wie die Helden vom Katheder. Ich mag nicht mehrmals erklären, dass die Theorie nicht in den Stimmungsgehalt einer Dichtung einzudringen vermag: — dies ist das gnadenvolle Können des Dichters. Besitzt nicht er das tiefste Verständnis für die Geste des Tages? Löst sich nicht in seiner Seele am mildesten die Welt? Weiss nicht er die Handlungen der Menschen am reinsten zu erblicken? Und er sollte nicht den Dichter, den Bruder, den typischen Menschen am tiefsten verstehen können?

Hans: Du hast mir eben lange Mühen erspart. Du nennst den Dichter den „typischen Menschen". Um Unklarheiten zu vermeiden, willst du mir, bitte, den Begriff definieren?

Kurt: Nur ein Philosoph kann auf den Gedanken kommen, von einer so klaren Sache eine Definition zu verlangen. Der Künstler ist für mich der typische Mensch, weil er die Eigentümlichkeiten der Gattung im gesteigerten Masse besitzt, sie in einem allseitig ausgestatteten Exemplar vertritt.

Hans: So, mein Lieber, du hast unverhältnismässig klar gesprochen. Ich will ebenso klar sein und dir sagen, dass der Dichter das anormalste der Individuen ist. Seine Nerven, geschwächt von den feinsten Reizen psychologischer Sensationen, sind erschlafft, seine Sensibilität zur Reizbarkeit gewachsen, ja man nimmt als Kriterium des Genies eine durchgehende Anormalität oder ähnliches an. Nun sind das alles niedrige Dinge, und dein Dichter-Kritiker wird sie zu niedrig finden. Er wird den Dichter nach seinem Bilde konstruieren, wird die Manie ins Heroische recken, ihn mit einem glühenden Mantel von Liebe und Begeisterung umgeben. Auch ist sein psychologi-

sches Empfinden zu einseitig, alle seine Geschöpfe sind nur inkorporierte Etappen seiner Entwickelung, oder die Verkörperung eines antipodischen Ideals, das mit seiner Seele durch die festen Bande des entgegengesetzten verknüpft ist. Wann hat ein Dichter andere Menschen gezeichnet als sich selbst? — Der Dichter besitzt nicht den vielseitig nuancierten Stil, wie der Kritiker; es ist seine Aufgabe, Stimmungen zu reproduzieren, nicht aber, die Worte den Wünschen einer einseitig entwickelten Stilkultur zu fügen. Der Dichter wird den Dichter immer unter der Perspektive des Romanhelden sehen, ihn wie seinen Bruder behandeln, wenn auch wie seinen Stiefbruder. —

Kurt: Ich habe deinen langen Erguss mit Ruhe und Schweigen angehört. Aber was soll ich mit dem allen! Um alle Bastionen zu räumen und mich auf dem festen und uneinnehmbaren Schloss meiner Wünsche zu verschanzen —: was geht mich an, was der Dichter schreibt. Wie er schreibt, ist das Ausschlaggebende!

Hans: Das ist die vollkommene Anarchie der Logik. Das ist unerhört. Das ist —

Kurt: — — — du wiederholst dich nur. Man muss eben Dichter sein, um die wahre kritische Befähigung zu haben.

Hans: Nun, warum streiten wir denn? Lies deinen Satz, bitte, so, dass der Dichter vor allem kritische Befähigung haben muss, um Kritiken zu schreiben. Dann ist ein unschädlicher Kompromiss geschlossen, nach dem wir alle recht haben.

Kurt: — — als ob sich in Dingen der Kunst nicht alles beweisen liesse! Woher sollten die Literaten ihre Meinungen haben? Ob wir es nun Kunst oder Kritik nennen —: sind es nicht immer wir, die sich in das Schöne hineinsaugen, um sich zu verkünden? Unsere Lust, unsere Weisheit . . .?

Konrad Müller-Kaboth:

Die Berliner Kunstkritik.

Die Pressekritik, die aus dem Referat des Reporters entstanden ist und sich auch heute noch nicht völlig der Simplizität des Berichterstattens hat entledigen können, dankt ihre allgemeine Unzulänglichkeit in der Hauptsache diesem plebejischen Zwange. Die besten Federn haben sich nie oder nur mit äusserster Reserve an ihr beteiligt, da sie nie etwas zu ignorieren vermochten, was in der Natur der Presse selbst begründet ist: es sind bis jetzt immer die gewissen Mittelmässigen gewesen, die den Zwang und den freien Urteilswillen auf glimpfliche Art zu vereinen wussten und eine Zwischengattung Ästhetik schufen, die sich in ihren denkbar vollendetsten Typen nicht ganz ohne Reiz präsentierte. Es ist kein Zweifel, dass die Theaterkritik bei uns das höchste Niveau hat, weil in ihr der Zwang am wenigsten empfunden wurde. Sie allein hat Leute beschäftigt, die wir nicht zu den Mittelmässigen zu rechnen gewohnt sind, weil hier kaum eine Berichterstatterpflicht zu ignorieren war, respektive der Rest des Reportertums verhältnismässig leicht mit dem Glossar des Urteilenden sich verschmelzen liess. Ungleich ungünstiger liegen die Verhältnisse bei der Kunstkritik. Sie ist zumeist Ausstellungskritik, und den „Referenten" (so ist ja auch wohl der offizielle Titel) haben, wenn nichts anderes, so doch in jedem Falle Zahl und Namen der Ausgestellten zu interessieren: das Publikum hat ein Recht zu wissen, was da ist. Es ergibt sich dann ganz von selbst, dass das Gesamtniveau der Werke den Urteilenden beeinflusst, dass er unter dem Druck sich ständig mit relativen Qualitäten abzufinden, das Gefühl für diese Relativitäten verliert und absolute Werte postuliert, wo nur ein Blick auf bessere Vergleichsobjekte absolutes Ignorieren forderte. Der Ausstellungskritiker ist ein Ästhetiker von hinten, er fängt im Gegensatz zur strengen Disziplin mit dem schlechtesten an und entnimmt dem Vergleiche mit diesem seine Masstäbe. Kein Wunder, dass er mit Sprache und Gefühl bald zu Ende ist und dass er dem Niveau, wo die Kunst erst eigentlich beginnt, fast schon wortlos gegenübersteht. Die Komik, dass irgend ein glänzender Meister aus Alt-Italien oder Alt-Holland ungefähr mit den gleichen Ausdrücken gewürdigt wird, wie ein Lenbach oder ein Piglheim, erklärt sich aus diesem Zwang zur Niederung, und die Tragik hebt dann gleich an, wenn ein Künstler von legitimem Rang, der der Anerkennung noch bedarf, vor das geschmacksblinde Auge sprengt. Er wird immer verkannt, weil seine Legitimität in Dingen steckt, die an Mittelmässigen und Schlechten vergebens gesucht werden, und weil ihm in den meisten Fällen noch obendrein jede äussere Ähnlichkeit mit der bekannten Produktion abgeht. Findet er sich als ein Ignotus und alleinig Guter in der Gesellschaft von Schlechten, so siegt ausnahmslos das Schlechte, weil es die Majorität ist, und der Parlamentarierbegriff der Mehrheit ist es, auf den sich die Wertmasse des gewöhnlichen Kritikers zuletzt reduzieren.

Es scheint vermessen, diese Bemerkungen einer Besprechung der Berliner

Kunstkritik voranzusetzen, die als geistreich und fortschrittlich bekannt ist und zweifellos ihre Verdienste hat, und wenn es Leute geben sollte, die mir im ganzen und allgemeinen beipflichten, so werden sie dennoch die Gruppe der Berliner wollen ausgenommen wissen. Aber freilich, ich zweifle, dass mir jemand zustimmen wird, weder im ganzen noch im besonderen, denn in diesem Falle ist jeder, der unter uns geschrieben, beteiligt und Partei, und so habe ich eigentlich keine Rücksichten zu nehmen. Ich brauche also nicht zu befürchten, plötzlich glaubwürdiger und odiöser zu sein, wenn ich die Berliner Kritik aus der allgemeinen Kategorie ganz und gar nicht erhebe, sondern frank erkläre, dass sie, trotzdem sie als geistreich und fortschrittlich bekannt ist und zweifellos ihre Verdienste hat, gleichwohl die typischen Schwächen respektive Merkmale nicht weniger deutlich sehen lässt, als der Kunstreferent in Schroda. Die Sache hängt, wie schon gesagt, nicht so sehr an den Persönlichkeiten wie an dem Apparat, dem sie dienen, an der Natur der Presse selbst; und hier Vollkommenes leisten und sich mit der Aufgabe, die der Apparat stellt, identifizieren, heisst, das Wertvollste des eigenen Selbst aufgeben respektive es nie besessen haben. Zeitungsreferate stehen in den seltensten Fällen auf der Höhe, soweit meine Kenntnis reicht, und es ist vielleicht ihr Vorzug, ein sympathisches Mal ihrer Art, dass sie konstant die Höhe meiden; sie können weniger verführen. Aber die Zeitungsästhetik, die der Verleger sich hält, um Geist in die Spalten zu bringen, ohne das Neuigkeitsbedürfnis auszuschalten, kann und darf dass Streben zur Höhe nach den Intentionen des Unternehmers nicht verleugnen: der Effekt ist ein peinliches Vagieren zwischen Banalität und Tiefsinn, wobei möglicherweise die Banalität echt und der Tiefsinn erlogen ist, der harmonische Rest, der einem keine Kopfstürze zumutet, gewinnt seine gleichmässige Klarheit aus der weisen Beschränkung, die jede Tiefe ungerührt lässt; Produkt und Apparat stimmen zur Unzulänglichkeit vortrefflich zusammen.

Aber die Berliner Kritik, die als geistreich und fortschrittlich bekannt ist und zweifellos ihre Verdienste hat, darf eine eingehendere Motivierung fordern, warum ich sie der Parallele mit dem Künstlerreferententum in Schroda nicht enthebe. Denn sie wird den Vorwurf des Tiefsinns mit Recht, den der Banalität mit Entrüstung, den der gleichgültigen Klarheit mit Achselzucken zurückweisen. Nun, sie ist geistreich und fortschrittlich, fortschrittlich genau in dem Sinne, wie die politische Partei, die den Fortschritt verkündet. Das ist bekannt, wie schon wiederholt bemerkt worden, und just diese berühmten Vorzüge stellen sie den Schrodaer Referenten als veritable Gesinnungsgenossin mit dekorativer Bosheit zur Seite. Naturgemäss ist das granum salis nicht zu vergessen: Schroda ist Provinz und Berlin ist Reichshauptstadt, und es versteht sich, dass dieses Verhältnis auch in der Form des Kunstreferententums ausgedrückt ist, ungefähr in der Art, wie es sich zwischen dem liberalen Wahlverein von Schroda und der fortschrittlichen Reichstagsfraktion manifestiert. Das heisst, drastischer gesagt: man drückt sich in Schroda ein wenig unbeholfener aus, und die Witze sind älter. Es riecht alles mehr nach der Ware des Gewürzkrämers, der seine Ladenhüter vom Berliner Engrossisten bezieht, wenn sie dort längst nicht mehr gehen. Aber Ware ist Ware, das Alter ändert nichts an der Identität der Substanz, und das Geistreichsein und die Fortschrittlichkeit in Schroda sind Äusserungen der gleichen Konstitution,

die in Berlin goutiert wird. Ich habe ein tiefes Misstrauen gegen das, was man landläufig „geistreich" nennt, ich sehe in der Gebärde des witzigsten Mannes stets als verborgenen Urtyp das krampfhafte Zucken des Schmocks, der partout „brillant" schreiben muss. Ich vermisse in dem Ausdruck des sogenannten „Geistreichen" die Notwendigkeit, den Hieb auf das Wesentliche, der das Leben des Objektes trifft und einfängt, sehe den Witz sich immer in Äusserlichkeiten verfangen und die Fläche kräuseln; aber das Schwere bleibt schwer und die Tiefe stumm. Die Pointe ist nichts für die Bequemen; wer in der Pointe etwas von den Dingen haschen will, darf sich nichts leicht gemacht haben, er muss mit Strenge zwischen die Dinge gegangen sein und das Aufreibende und Zernagende ihrer Berührung, die ganze Qual beim Versuch ihrer Herr zu werden empfunden haben, um in einem knappen Wort einen Bruchteil ihrer Substanz herauszustellen. Denn die Dinge hassen die Pointe, sie stehen im Raum, vielseitig und vieldeutig, und man wirbt um sie, indem man ihnen ehrfürchtig naht. Wem sie sich geben, dem geben sie sich ganz, aber der sie hat, muss das Spotten und die leichtfertige Eroberergeste verlernt haben. Denn die Dinge sind gross und für sich und bedürfen der Menschen nicht, und spottwürdig ist nur das Volk, das sie begehrt und sich einbildet, sie schon zu haben, wenn es sich herablässt, sie zu begehren. Ehrfurcht tut not und die Kindlichkeit, die noch staunen kann, denn das Staunen ist tief und umschliesst alles, zieht den Enthusiasmus in sich hinein und gibt dem Verstehen Resonanz, befreit das Pathos von der falschen Geste und stimmt das Sentiment zu reinen Tönen, ist Licht und Wohlklang und ein Hort der guten Worte.

Aber die Berliner Kritik hat keine guten Worte, man muss sich begnügen, die zu loben, die keine schlechten haben. Es dominiert eine schlechte Lyrik, eine undisziplinierte Prosa, Pathetik und Sentimentalität, die den Ton immer zu hoch oder zu tief nehmen, eine Ohnmacht, den Rang der Objekte zu erfühlen und an ihrer Zucht sich zu zügeln — en tout Singsang, verstimmt und verstimmend, statt aufhellender Einsicht und festenden Urteils. Und auf der anderen Seite strebt eine Nüchternheit zum Ausdruck, die nichts ist als das Negativ der Sentimentalität, eine Art unsicherer Skepsis, ohne Instinkt für die Tiefen und die schöpferischen Urdinge, die sich jede unsachliche Bemerkung verbietet, weil jedes Abirren vom Strang der Nüchternheit unrettbar in den Moorgrund der Banalität führt. Hier ist die Stätte reinlich, und wenn man auch eigentlich arm bleibt, da einem ausser der Negation alles Unreinlichen Positives nicht geboten wird, so fühlt man doch eine Art Behagen in der Gewissheit, dass plötzliche Peinlichkeiten einen nicht anfechten werden. Hier begegnet man Emil Heilbut und Hans Rosenhagen, den beiden, die zu den zweifellos Verdienstvollen gehören. Sie haben beide für Liebermann und den Berliner Naturalismus gekämpft und danken diesen Taten ihrer heldischen Jugend ihre im Augenblick herrschende Stellung. Heilbut hat sich ganz leidlich entwickelt; er leitet eine gewählte und wählerische Zeitschrift und ist selbst ausserordentlich sparsam in der Produktion. Seine frühere etwas feminine und geistreichelnde Art mit heftigen und jähen Accenten Dinge zu pointieren, die ohne näheren Kommentar ganz und gar nichtssagend sind, hat er zugunsten einer weniger scharfen aber belangvolleren Breite aufgegeben, die mit Bewusstsein an der Fläche bleibt. Gibt er nichts Tiefes, so sammelt er

doch mit einem nicht unkultivierten Auge genügend Punkte, um die Ahnung einer Tiefe zu ermöglichen, und mit dieser Beschränkung dürfen seine Bildbesprechungen als fruchtbar und nützlich gelten. Er und Rosenhagen sind diejenigen, welche der französischen Kunst am intensivsten gerecht werden, das heisst: sie wissen von der historischen Generation der Impressionisten etwas Unbedingteres und Stärkeres auszusagen, als der Rest ihrer Kollegen, die sich als wacker fortschrittliche Leute mit den üblichen Harmlosigkeiten begnügen und über den Impressionismus als einer sekundär-technischen Revolution längst wieder zur erprobten germanischen Gemüts- und Phantasiemalerei zurückgekehrt sind. Wie sehr übrigens dieses Lob relativ zu nehmen ist, wie wenig es an sich bedeutet, erhellt daraus, dass Heilbut, der über Manet und Cézanne nicht eben originelle aber doch verständige und einsichtsvolle Worte findet, van Gogh ganz und gar verkennt, Valloton unausstehlich schimpft und an Bonnard nicht das geringste Schätzbare entdeckt. Es fehlt doch, wie es scheint, seiner Einsicht jene Tiefe, die das Urteil in einer gesicherteren Sphäre fundiert, als die ist, die wir gemeinhin Fortschrittlichkeit nennen. Ich erachte, es kommt gar nicht auf Fortschrittlichkeit an. Als Konrad Fiedler im Jahre 1881 seinen Essay über den modernen Naturalismus schrieb und ihn in einer Reihe glänzend gefügter Deduktionen abtat, da war er — abgesehen von einigen untergeordneten nicht klar durchgedachten Vergleichen — ungefähr dort, wo wir heute stehen, und dennoch für seine Zeit ein Erzreaktionär; er hatte das Wissen von der Kunst, das sein energischer Verstand an den tausend und abertausend Kunstdokumenten der alten Welt gesiebt und gefiltert hatte, bis es zur feinen Reagibilität einer seelischen Kraft gedieh und im Instinktleben aufging. Der Fortschrittliche kennt nichts Instinktives, er hat Programme. Er hat einige Begriffe vom Wechsel und modifiziert seine Programme von Zeit zu Zeit, aber die Modifikationen beziehen sich auf Triebe, die längst tot sind, die sterben mussten, damit sie in seinem Hirn zu Gedanken werden konnten, und mit ihnen lebt er, bis wieder der Blutschlag einer lebendigen Epoche dahin ist: dann erblüht ihm aus dem Kadaver das neue Programm. Der Fortschrittliche weiss nichts von der Dauer im Wechsel, ihm fliesst alles und der Fluss betrügt und verwirrt ihn: er kommt stets zu spät. Er lüftet nie die Hülle, die die flüchtige Erscheinung um uralte Kerne webt, und so bangt er vor jeder neuen Form des Lebendigen, die er nicht deuten kann, und lässt sie sterben; dann ist er vor jeder Überraschung sicher. Der Fortschrittliche reicht dem Reaktionär die Hand, sie beide stehen dem ewig gleichen und dem ewig bewegten Leben gleich fremd gegenüber und sind seinen Nöten und den ewig aufbrechenden Trieben gleich fühllos, nur dass die tote Hülse, mit der der eine glücklich wird, um ein weniges jünger ist, als die des anderen: das macht, dass sich beide todfeind befehden. In der Kunst, wo die Formen viel länger leben, hat es der Fortschrittliche leichter zeitgemäss zu sein und nicht zu irren. Erkennt er nur den Impuls, der in den Formen lebt und der sie zur Kunst erhebt, so gelingt es ihm doch noch zur rechten Zeit, sich mit der Neuheit der Formen abzufinden, so dass seine Schätzung nach einem echten Kunstgefühl aussieht. Die Dekouvrierung erfolgt, wenn das Neuere von geändertem Aussehen anrückt. Er kann nur die Sequenz dulden, die sich äusserlich von dem, was er eben schätzen gelernt hat, nicht unterscheidet. Nach einiger Zeit hat er sich wieder an das Neuere

gewöhnt, das Spiel kann also weiter gehen. So ein wenig dickleibig und asthmatisch, läuft er neben den Erscheinungen her, gewöhnt sich immer an die vorletzte und verunglimpft die daneben befindlichen, ein Spiesser und citoyen, an dessen Pachydermis nie ein Schauer aus der ekstatischen Anschauung des schöpferischen Lebendigen gebebt hat.

Immerhin sind Heilbut und Rosenhagen nicht so absolut mit dem hier gekennzeichneten Typ des Fortschrittlichen identisch, dass sie nicht Schlechtes von Gutem zu unterscheiden wüssten. Sie können Gutes verkennen, aber mit Schlechtem zu blenden sind sie kaum*). Der Instinkt, der sie veranlasst sich einfach und sachgemäss zu geben, macht sie zu natürlichen Feinden alles Unklaren und Unechten in der Kunst, sehr zum Unterschied von einigen Kollegen, die ihre schönste Lyrik an Bilder zweiten, dritten Ranges verschwenden. Ich nenne Fritz Stahl und Julius Norden, von denen mir Stahl der gefährlichste zu sein scheint, denn er tritt mit den grösseren Prätentionen auf. Stahl, der sich kürzlich an das bedeutende Thema Rembrandt wagte und mit einem erheiternden Gefühl von Wichtigkeit an diesem Heros herumstöberte, ohne etwas anderes als gänzlich harmlose Trivialitäten zutage zu fördern, soll nach dem Zertifikat eines Münchener Rezensenten Berlins tonangebender Kritiker sein. Man muss dies wohl glauben, denn ein Kritiker hat für die Zeichen der Macht eines Kollegen wohl schärfere Augen als wir, die wir gänzlich ohne Erfahrung sind, wie diese Macht sich äussert, und wenn derjenige die erste Flöte spielt, der sich am lautesten und am häufigsten vernehmen lässt, so dürfte er sogar recht haben. Übrigens bin ich fest überzeugt, dass Stahl Verdienste hat; er hat, wenn ich nicht irre, von Zeit zu Zeit praktische Anregungen gegeben, so z. B. den Arbeitern durch irgend eine Manipulation, die mir entfallen, den Museumsbesuch und damit verbundenen Kunstgenuss zu erleichtern, und ich glaube, dass er mit den Zeilen dieser Propos die Spalten seines Blattes stilvoller ausgefüllt hat, als mit seinen ästhetischen Erörterungen.

Oskar Bie ist der Geistreiche par excellence. Er ist leicht und tänzelt mit Talent, gibt sich weltmännisch und kultiviert die Schnoddrigkeit, — ein Geniesser und ein Elegant. Man darf nicht verkennen, dass er es heraus hat, seine Brillanten so lässig zu tragen, als wenn es echte wären, aber sie sind trotzdem nicht echt. Was er über bildende Kunst schreibt, haut in der Regel vorbei, denn er liebt seine niedlichen Wörtchen, vielfach eigenen Fabrikats, viel mehr als das Objekt, das er fassen soll, und lässt sich an der Freude genügen, zu sehen, wie sich das hüpfende Spiel der Wörtchen in koketten Arrangements löst und gliedert. Seine schriftstellerische Gewandtheit ist nicht gering, und er weiss manches abstrakte Thema geschickt in ein flirrendes Nervencapriccio zu lösen, dass es am Ende ganz wie ein sinnliches Erlebnis aussieht. Aber der bildenden Kunst steht er leichtfertig gegenüber, und wenn auch diese Leichtfertigkeit zum grössten Teil aus einem Manko des inneren Fonds zu erklären ist, der nicht ausreicht, um das Schwere der Objekte hinter sich zu bringen und in dieser Überwindung leicht zu sein, begünstigt wird

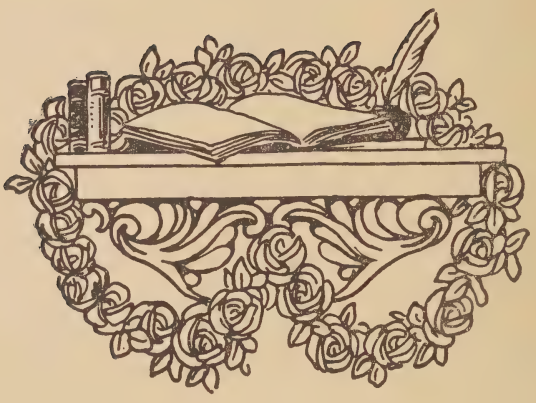
*) Wenn ihr Verhalten zur Kritik Böcklins hier einmal nicht berücksichtigt werden soll.

sie in jedem Fall von seiner dilettantischen Übung in der malenden Kunst. Auch an ihm wird, was ich gelegentlich einer Besprechung der Lichtwarkschen Bestrebungen kürzlich geäussert*), zur Wahrheit: dass der Dilettant der schlechteste Ästhetiker seiner Kunst ist. Es kommt hinzu, das der Zwang Ausstellungskritiken zu schreiben, ihn ganz sichtbar erniedert. Er kommt mit gar keinen Massstäben hin (Vorurteile nennt man sie heute), richtet sich mit Elastizität auf das Gesamtniveau ein und macht sich eine Art Virtuosität daraus, selbst unter einer Schar preiswürdiger Dilettanten die diversen, relativen Eigenwerte in kleinen, knappen, nuancierten Attributen zu kennzeichnen, dass man den Eindruck einer durchaus interessanten Versammlung gewinnt. Vergessen wird nur die Hauptsache, dass man es insgesamt mit Leuten, von denen zwölf auf ein Dutzend gehen, zu tun gehabt hat, und dass das Epitheton „hübsch", das einem gewissen Walter Schmidt aus Lobendau zugedacht ward, um einige Skalen hinaufgeschraubt werden muss, wenn man es am nächsten Tage einem Pissarro gönnt.

An diesem Mangel an Distanzgefühl partizipieren vermutlich die meisten, Stahl und Norden ganz bestimmt. Inwieweit Max Osborn zur Kategorie gehört, entzieht sich, ich gestehe es, meiner Kenntnis. Seine Physiognomie ist mir nicht deutlich. Soviel ich sehe, ist er ein Schriftsteller, der über alles gleich brauchbar und in gleicher Weise gleichgültig schreibt, man kann ihn wirklich nicht fassen. Felix Poppenberg hat für mich einen zu substantiellen Geschmack, er hat eine Art, den Objekten einzeln ihre Genusswerte auszulutschen, dass man ihn fast mit der Zunge schnalzen hört, er ist kaum erträglich. Bleibt nur noch, wenn wir von Pietsch, Pastor, Ludwig, Malkowsky und wie die übrigen alle heissen, über die ich kaum was zu sagen wüsste, absehen, Karl Scheffler. Er ist von allen der feinste Kopf, ein ruhiger Denker und ein edler Schriftsteller, eine untadelige Persönlichkeit. Sein disziplinierter und massvoller Stil fällt selbst unter den meistenteils gut geschriebenen Beiträgen der „Zukunft" auf, und überdies löst er das Problem des kritischen Ausstellungsberichtes, ohne Umstände zu machen, mit einem Geschick, das einen verblüffen könnte, wenn das Resultat nicht ganz entzückend wäre. Er ordnet die ganze Serie der zu besprechenden Objekte einem grossen allgemeinen Gedanken unter, den er der jeweilig generellsten Beziehung entnimmt, und führt ihn mit einer bewundernswerten Beherrschung durch. Es ist natürlich, dass dabei nicht jedes Detail auf seine Rechnung kommt, dass manches Wichtige nur soweit berücksichtigt wird, als es den übergeordneten Gedanken wirkungsvoll ergänzt. Aber diese Mängel sind die unvermeidlichen Schatten sehr wertvoller Vorzüge und vermögen der Höhe des Ganzen nichts zu nehmen, sie liegen in der Art des Problems, das jede, auch die beste Lösung nur um den Preis eines Kompromisses ermöglicht. Übrigens passt dieser Kompromiss zu Scheffler ganz vortrefflich, er verhilft dem Wesentlichen seiner Struktur zur denkbar stärksten Geltung. Seine Anschauungsfähigkeit ist nicht so intensiv wie sein Trieb zur abstrakten Deduktion, selbst über seinen wärmsten und lebendigsten Äusserungen liegt eine Reserve scheuer Geistigkeit wie ein feiner, kühler Hauch. Er verschmilzt nie mit den Objekten wie Meier-Graefe,

*) „Nord und Süd", Augustheft 1905.

der im Verhältnis zu ihm mit einer fast brünstigen Glut den Werken ihre letzten und süssesten Wonnen entreisst, aber er ist auch nie den ungeheuren Irrtümern unterworfen, die Georg Simmel in seinen ästhetischen Deduktionen unterlaufen. Er steht zwischen den beiden als ein seltener und überaus sympathischer Mensch von klaren und lauteren Instinkten, ein Schriftsteller von sicherer Kultur und unfehlbarem Geschmack, dessen Konstitution tief und sensibel genug ist, um den Anschlag der feinsten geistigen Energien in bebender Resonanz erwidern zu können. Mit ihm aber haben wir die unerfreuliche Sphäre der Zeitungsästhetik eigentlich schon verlassen, über die ich hier allein zu sprechen hatte, und so darf ich wohl die vorliegenden Ausführungen hiermit schliessen.



Unsere Umfrage. V.

Franz Blei, München:

Die Kritik lebt kein Dasein ausserhalb der Literatur: sie gehört zu ihr und teilt sich wie sie in das wenige Gute und das viele Schlechte. Auf jeden schlechten Kritiker kommen auch sicher drei Verfasser schlechter Romane oder ebensolcher Theaterstücke, von den Lyrikern gar nicht zu reden. Ich sehe nun nicht ein, weshalb gerade dem schlechten Kritiker das Leben sauer gemacht werden soll; er sorgt schon selbst dafür, z. B. durch die „Nachtkritik", während der andere seine schlechten Romane etc. so gemächlich schreiben kann, als es ihm seine finanzielle Lage gestattet und er so seiner Gesundheit keinen nennenswerten Schaden zufügt. Im übrigen bin ich der Meinung, jede Zeit hat die Literatur — und dazu gehört wie gesagt die Kritik —, die sie verdient. Ich sehe nicht ein, weshalb man von der Kritik das Genie verlangt, während man der „Kunst" ein Recht auf ihre Nichtigkeit ohne weiteres einräumt. Dazu, dass es gerade in unserer Zeit sehr schlimm in dieser Sache steht, möchte ich bemerken, dass auch die Schuster und Diplomaten lang nicht mehr so gut arbeiten wie früher, was auf sehr tiefe Gründe schliessen lässt, die Stiefel, Literatur und Politik aus einem erklären.

Franz Blei

Fedor v. Zobeltitz, Berlin:

An eine „Reform der Kritik" ist eben so wenig zu denken, wie an ein Aufgeben der sogenannten Nachtkritik. Das Publikum will nun einmal seine Kritik „frisch vom Fass" haben, will sie schon beim Morgenkaffee nach der Premiere lesen — und unsere grossen Blätter sind Sklaven des Publikums. Da ist also nichts zu wollen. Im übrigen: jede Zeitung hat die Kritiker, die sie verdient. Neben Lessing steht der kleine Schmock. In Berlin gab es ein Blatt, dessen Besitzer streng darauf hielt, dass sein Theaterrezensent die Novitäten „geistreich vermöbelte", weil dies das p. t. Publikum amüsiere. Da war der Kritikus wieder der gefügige Sklave seines Verlegers. Solche elenden Kerle wird es allezeit geben, auch allzeit kritische Beller, hinter deren boshaftem Gekläff sich die eigene Impotenz versteckt, auch allzeit gescheide Neidbolde, die von Fall zu Fall mit eigens geschnittenen Massen messen. Aber das Gesindel ist doch in der Minderzahl; ich meine auch, dass die ernsthaft zu nehmende Kritik viel ruhiger und massvoller geworden ist, als ehedem. In einem Provinzialblättchen las ich jüngst eine Kritik über ein Drama Wildenbruchs. Sie war schauderhaft geschrieben und triefte von Gehässigkeit. Verlohnt es sich, so ein Lausbübchen an den Pranger zu stellen? — Gewiss nicht; die Wunde, die dem Dichterherzen geschlagen wird, vernarbt nicht dadurch, dass man den frechen Lästerer an den Kragen packt.

Ein Mittel gäbe es schon, die Objektivität der Theaterkritik zu erhöhen und den Autor eines neuen Werkes vor persönlichen Angriffen zu schützen: man müsste den Verfassernamen erst am Tage nach der Premiere bekannt geben. Aber Coulissenklatsch und Zeitungsklatsch machen dies Mittel unmöglich. Es wird also bleiben, wie es ist.

Fedor von Zobeltitz.

Kurt Eisner, Gross-Lichterfelde:

Sie wünschen meine Ansicht darüber zu erfahren, ob ich die heutige Kritik für reformbedürftig halte. Ich verneine die Frage. Man kann nicht etwas reformieren, was gar nicht existiert. Es gibt zwar Kritiker, ausgezeichnete Männer sogar, aber nicht die Kritik als eine öffentliche Erscheinung.

Ihre Enquete beruht auf der irrigen Voraussetzung, als ob die Kritik eine künstlerische, eine intellektuelle Angelegenheit ist — sie ist lediglich eine Marktfrage. Die Kritik als öffentliche Erscheinung müsste das umfassende, unabhängige, mit allen Mitteln ausgerüstete Tribunal aller intellektuellen Produktion sein: sie müsste alle Ausstrahlungen des wissenschaftlichen Denkens und künstlerischen Schaffens einfangen. Gäbe es so etwas, so liesse sich über Reformen reden.

So viel ich aber sehe, wird im kapitalistischen Zeitalter nur „besprochen", was für die Öffentlichkeit marktgängig ist. Für die Öffentlichkeit kommt nur die Tagespresse in Betracht. Die hält alles für richtig und muss für richtig halten, was auf der Strasse sich abspielt; ob es sich nun um Theaterspielerei, Kunstausstellungen oder um Automobilunfälle handelt.

Da das Theater zur Zeit — neben dem durch die Leihbibliotheken ermöglichten Roman — das Gebiet ist, das ein Geschäft ist, das kapitalistisch gegründet werden kann und gewerbsteuerfähig ist, so braucht es auch intellektuelle Anreisser. (Es soll das keine persönliche Kränkung, sondern nur eine ökonomische Klassifikation sein!) Der Zeitungsunternehmer hält sich also auch Theaterläufer, die er mehr oder minder anständig bezahlt. Dieser unselige Mann muss tagaus, tagein wieder menschliche Erzeugnisse besprechen, die in der Regel abermals nur Marktwert haben, deren kulturelle Bedeutung jedenfalls gegenüber den nicht kapitalistischen Unternehmungen des zeugenden Gehirns verschwindet. Es kommt wirklich nicht darauf an, ob man das Theater gleich nachts oder erst nach 24 Stunden bespricht. Als Mann der Tagespresse würde ich die Sache nur unter dem Gesichtspunkte der Aktualität betrachten. Das Brühwarme ist die Losung — darauf kommt es an. Mit Kunst, mit Kritik, mit Kritik der Kritik hat das alles gar nichts zu tun. Es sind kapitalistisch notwendige Kausalitäten, die man nicht korrigieren, sondern nur aufheben kann.

Der schäbigste Handwerker, der die von ihm in die Schreibmaschine diktierten Zeilen willkürlich abteilt, indem er irgend welche Personennamen

und einen Doppelpunkt vorherschickt, wird ein berühmter Millionär. Der genialste Lyriker verhungert: er dichtet ja nicht öffentlich und ist für Scherl ausser gelegentlich an Sonn- und Feiertagen überhaupt kein schaffender Geist. Sind die Generalanzeiger etwa dazu da, um die Bücher eines tiefen Erkenntniskritikers zu besprechen? Das wird nicht gelesen, nicht gekauft, also auch nicht besprochen.

Kein Mensch kann von der reinen Lyrik leben, also auch kein Mensch von der Kritik der Lyrik. Die Philosophie macht sich nicht bezahlt, aber auch kein Kritiker der Philosophie. Oder gibt es etwa in ganz Deutschland einen Zeitungsverleger, der die Wochen- und Monatsarbeit, die die Kritik eines ernsten wissenschaftlichen Werkes erfordert, honoriert?

Kurz: reden wir nicht von Kritik, sondern von negativer oder positiver Theaterreklame auf Grund der kapitalistischen Konjunktur des Theatergewerbes. Raufereien zwischen den Lieferanten für das Theatergeschäft und den Lieferanten für das Meinungsgewerbe lassen sich besser als durch eine Kritik der Kritik durch regelmässigen Rollentausch versöhnen. Der Theaterschreiber und der Theaterbeschreiber mögen sich energisch gegenseitig ins Handwerk pfuschen, dann werden sie es sich nicht mehr gegenseitig verderben. Wie der Intellektuelle in der kapitalistischen Form verbraucht wird, ist doch schliesslich keine weltbewegende Sorge.

Die Kritik ist kein isoliertes Literaturproblem, sondern ein soziales Problem, dessen Lösung nicht für sich allein erfolgen kann. Entschuldigen Sie mithin, dass ich nicht das mindeste Reförmchen vorzuschlagen imstande bin.

Kurt Eisner

Heinrich Wölfflin, Berlin:

Dass unsere Kritik nicht die Stellung hat, die sie haben könnte, wissen wir alle, doch scheint mir der Fehler nicht im System zu liegen, sondern an den Persönlichkeiten: es fehlen die grossen Talente.

Wölfflin

Eugen Zabel, Charlottenburg:

Wer selbst zu den Kritikern zählt, ist offenbar wenig geeignet, die Vorzüge und Mängel seines Berufs und der Männer, die ihn ausüben, unbefangen zu beurteilen, gerade so wie die Dichter, Maler und Musiker immer nur an ihr eigenes Schaffen denken, wenn sie von ihrer Kunst im allgemeinen sprechen.

Für mich ist die Kritik — als Anwendung ästhetischer Empfindungen, Erfahrungen und Beobachtungen auf einen gegebenen Fall — eine überaus schwer zu erlernende und zu meisternde Kunst, deren höchste Leistungen gerade so selten sind wie ein gelungenes Drama, Gemälde oder Tonwerk.

Reformbedürftig ist die Kritik wie alles im Leben, weil Stillstand zum Erstarren und Absterben führt.

Eine oberflächliche und nichtssagende Kritik kann, unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschehenen oder Gehörten, ebensowohl am Tage wie in der Nacht entstehen. Es fragt sich immer nur, wer sie schreibt, und ob der Kritiker sich die inneren und äusseren Bedingungen zu schaffen weiss, unter denen ein klares Eindringen in das Kunstwerk sowie eine überzeugende Wiedergabe seines Inhalts und Wertes überhaupt möglich sind. Es gibt Dinge in der Kunst, die man gar nicht schnell genug erledigen und wieder vergessen kann, und andere, die man sein ganzes Leben mit sich herumträgt ohne das erlösende Wort dafür zu finden.

Die Hauptmängel der Kritik? Meiner unmassgeblichen Erfahrung nach liegen sie in der Manieriertheit, die sich als Persönlichkeit aufspielen möchte aber in Wirklichkeit nur zu blenden und zu verwirren vermag, und vor allem in dem Hang zur Übertreibung, die mit Superlativen des Ausdrucks entweder in den Himmel erhebt oder zur Hölle verurteilt.

Die Beherrschung der Mitteltöne, der Feinheiten, die sich in ihnen ausdrücken, der unendlichen Mannigfaltigkeit von Licht und Schatten, die um ein Kunstwerk spielen bis zu dem Augenblick, wo es gefällt oder fällt, macht allein den Meister in der Kunst der Kritik aus.

Eugen Zabel.

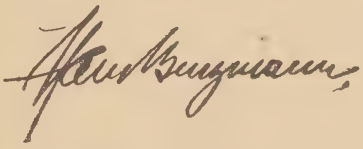
Hans Benzmann, Berlin:

Fast jede Zeit hat über Mängel der Kritik geklagt. Für den Grundschaden unserer modernen Kritik halte ich es, dass Zeitungen und Zeitschriften sich selten der grossen Verantwortung bewusst sind, welche sie durch die Auswahl ihrer Kritiker übernehmen, und dass das kunstrichterliche Amt so oft Personen übertragen wird, die weder durch Reife noch durch eine umfassende Bildung noch — vor allem — durch eine besondere kritische Veranlagung sich legitimiert haben. Andererseits geht man in Deutschland in der Kritik vielfach nicht von künstlerischen Ideen und Massstäben aus, sondern von unkünstlerischen, z. B. moralischen oder nationalen Tendenzen. Durch all diese Momente werden einseitige Richtungen und eine intolerante, undeutsche Cliquenwirtschaft erzeugt. Besonders aber trat in den letzten Jahrzehnten der Übelstand hervor, dass Leute ohne Gesamtüberblick über unsere Nationalliteratur keck ans Rezensieren herangingen. Sie konnten nicht durch Schärfe der Analyse, nicht durch den Reichtum an Vergleichsmomenten wirken — sie gerieten dafür auf den Weg schwindelhafter Stimmungsmache, affektierter Formkünstelei und widerlicher Koketterie. Ich kann die Kritik nie als Selbstzweck anerkennen, sie ist nur berufen, das ästhetische Feingefühl zu schärfen und die ehrliche, unbefangene Vermittlung zwischen dem Künstler und dem Publikum zu übernehmen. Die Manieriertheit, die schon in der Kunst schnell anödet, wird in der kritischen Abhandlung geradezu unerträglich. Auch die Kritik verlangt eine künstlerische, aber in erster Linie sachliche und logische Form. Jede kritische Bewertung bedarf der Begründung. Jede Kritik ist zwar naturgemäss subjektiv, aber sie muss die Richtung zur Objektivität haben. Gegen Geistreichelei und selbstgefälligen Witz in der Kritik muss ich mich energisch aussprechen. Dagegen er-

kenne ich dem Kritiker alle Waffen des Hohns gegen das Mittelmässige und Marktschreierische der Literaturmache zu.

Die aus dem Cliquentum entstandene Kritik hat auch am meisten zur Verstärkung der falschen Suggestionen, die von modernen Halbkünstlern und Kunstcharlatanen ausgingen, beigetragen und diese zu Modeberühmtheiten, deren literarisches Leben fünf bis zehn Jahre dauert, gemacht.

Das Hinwerfen eines Urteils unmittelbar nach dem künstlerischen Genuss, das Prägen von Formeln des Lobes oder Tadels während der Erregtheit, die die Rezeption eines Kunstwerks mit sich bringt, halte ich für widernatürlich. So sehr die Lebendigkeit des unmittelbaren Eindrucks in einem solchen telegraphischen Urteil sich spiegeln mag, so ist doch eine wirkliche Verarbeitung der ästhetischen Wirkung und ein gerechtes Einschätzen der dauernden Qualitäten eines Kunstwerks durch eine derartige gehetzte Kritik von vornherein ausgeschlossen. Die bei uns übliche Nachtkritik unmittelbar nach der Theatervorstellung ist ein Unding: sie abzuschaffen liegt vor allem in der Macht der Kritiker selbst. Sie sollen sich nicht als Lohnsklaven der kapitalistischen Zeitungsunternehmer fühlen, sie sollen nicht dem Sensationsbedürfnis dienen, sondern sie sollen sich einträchtig zusammentun und den Dienst der Nachtkritik verweigern. Haben sie nicht die moralische Kraft zu einem solchen Vorgehen, dann haben sie auch nicht das Recht, sich über die Qual der Nachtkritik zu beklagen. Nur ein von allen denkenden Lesern unterstützter Streik kann sie von diesem Frohndienst befreien.

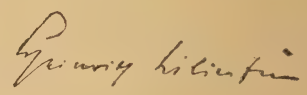


Heinrich Lilienfein, Grötzingen:

Die Gegenwartskritik krankt schlimmer als irgend eine vergangene an ihrem ästhetischen Gewissen. Ihre Sucht, geistreich, witzig, prickelnd zu scheinen, überwiegt das Pflichtgefühl, gerecht und wahr zu sein. Hundertmal für einmal verwechselt sie die Person mit der Sache und vergisst, dass sie das Recht hat, mit Gründen zu vernichten, nicht aber das Recht, ehrlos zu machen. Sie redet von ihrer Produktivität und versteht darunter öfter eine eitle Selbstbespiegelung, die vom Hundertsten ins Tausendste gerät, als eine Klärung und Erziehung des öffentlichen Kunsturteils. Sie liegt mehr als gut in den Händen geistig Unmündiger — ja, horribile dictu! —: sie wird mitunter von Leuten geübt, die besser täten, Deutsch zu lernen, statt undeutsch zu belehren. Prinzipienwütiges Schulmeistertum und engherziges Cliquenwesen vollenden das Bild einer fast durchgehenden Unfruchtbarkeit auf dem Gebiet dauerwertiger, positiver Kritik.

Ein bewegliches Klagelied, das sich ohne Mühe noch um zahlreiche Nummern vermehren liesse! Gegenüber solchem Sündenregister, das nur Blindheit und Hass einseitig den Vertretern der Kritik, statt gleichseitig dem verbildeten Geschmack des Publikums und gefährlichen presstechnischen

Übelständen, zuschieben kann, vermag der theoretische Tadel nichts, wohl aber eine praktische Tätigkeit wie Sie sie planen und wie ich ihr aufrichtig Erfolg wünsche.

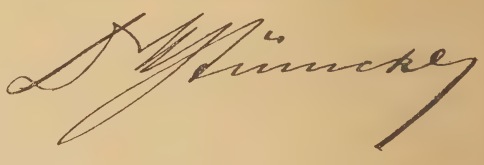


Heinrich Stümcke, Berlin:

Die Kritik hat, meines Erachtens, noch niemals auf einer idealen Höhe gestanden und wird, wie es mit idealen Forderungen zu gehen pflegt, immer einer Reform bedürftig sein oder scheinen.

Die Nachtkritik ist zweifellos ein sehr missliches Geschäft, wenn es sich um die Beurteilung wahrhaft gedankenreicher Kunstwerke handelt. Angesichts seichter Schwänke und fader Gesellschaftskomödien ist es andererseits freilich ein Vergnügen, so schnell wie möglich sie abtun zu können, denn die Beschäftigung mit diesem Genre als Lundist, acht oder vierzehn Tage später, ist oft geradezu eine physische Qual.

Die Hauptmängel der heutigen Kritik werden durch die Hauptmängel der heutigen Produktion, der Über- und Schnellproduktion, verursacht. Die Masse der auf den berufsmässigen Kritiker einstürmenden Novitäten ist eine so gewaltige, dass das ernste Versenken in das einzelne Werk immer schwieriger fällt und der Aufwand an Nervenkraft beim Kritiker — zum Schaden der geistigen und leiblichen Gesundheit, — sich notgedrungen immer vergrössert, ohne dass die Objekte dieser Bemühungen solchen Opfers in der Regel hinlänglich wert wären. Die Ausdehnung der sogenannten Waschzettelkritik, die ihrerseits eine Folge der Überproduktion ist, trägt zu der oft beklagten Verflachung und Verbildung des Urteils beim grossen Publikum und dem nicht berechtigten Aufsteigen und Populärwerden zahlloser Auch-Künstler und Halbtalente in beklagenswertem Masse bei.



Knut Hansen, Berlin:

Jedes Werk schöpferischer Gestaltungskraft ist in seiner höchsten Vollendung Kunst. Jede Richtung, jede Technik ist gleichberechtigt, insolange sie dem Schaffenden hilft das Gewollte am treffendsten zu verwirklichen, seiner Eigenart den besten Ausdruck zu geben. Die Kritik sollte dieser unerlässlichen, grundlegenden Erkenntnis im weitesten Masse Rechnung tragen, sollte Gemeinplätze grundsätzlich vermeiden, sollte — ausgerüstet mit weit grösserem Verständnis für die Kunst und deren Schaffensbedingungen als die kunstliebende, aber weniger vorgebildete Masse — es verstehen, sich in die Eigenart jedes Selbstschaffenden zu versenken, sich bemühen, dessen Standpunkt, dessen Wollen, dessen Leistungen zu erfassen, um dann in voraussetzungsloser Darlegung das vom Künstler mit seinen Mitteln Erreichte mit dem von ihm Gewollten „zu vergleichen".

Umfassendes Verständnis aller Darstellungsmethoden und Richtungen, deren Möglichkeiten und Grenzen, die Fähigkeit, sich in des Produzenten Eigenart einzuleben, sind unerlässliche Voraussetzungen für jeden, der sich über dumples Erkenntnisdämmern zu bewusstem Genuss und vollem Verständnis künstlerischer Leistungen emporringen will.

Das gilt für jeden, der sich ein eigenes Urteil bilden will, sei er berufsmässiger Beurteiler, sei er Publikum. Ist es sein Brotgewerbe, sein Urteil den vielen zu künden, so kommt er seinen Pflichten am nächsten als seiner Gemeinde Lehrer. Sie zu bewusstem Genuss, zu vollstem Verständnis zu führen, ganz im Sinne der für ihn selbst geltenden Voraussetzungen ist sein Metier, dessen Betätigung auf um so stärkeren Erfolg rechnen kann. je mehr der Lehrende den ehrlichen Willen zum „Belehren", die grosse Menge den Willen hat, sich helehren zu lassen.

Jede Möglichkeit, das Verständnis der nach Verstehen Hungernden zu heben und zu schulen, ist willkommen, jede Möglichkeit, die dem Schaffenden, dem Künstler Gelegenheit gibt, seine Werke gegen verständnislose Interpretation zu schützen, ist wünschenswert.

Ludwig Bräutigam, Bremen:

Vor wenigen Jahren sass in meiner Stube ein junger Kritiker, der sich dann immer weiter emporgestrebert hat. In einer Gesprächspause, in der er scheinbar ganz tiefsinnig geworden war, fing er auf einmal in melancholischem Tone an: „In der Firma X, deren Bücher ich doch bespreche, — er meinte natürlich im günstigen Sinne — komme ich nicht vorwärts. (Er wollte bei dieser grossen Verlagsfirma seine geplanten Bücher anbringen!) Was meinen Sie, wenn ich mich dafür an die Firma Y halte?" Und er nannte eine andere grosse Verlagshandlung.

Ich bedauere es noch heute, dass ich den schamlosen Burschen nicht sofort hinausgewiesen habe.

Gewiss war das ein vereinzelt dastehender Fall, aber solche Erlebnisse bei dem offenen Geständnis eines literarischen Schächers erleuchten doch blitzartig die Situation in der heutigen Tageskritik.

Einen Punkt möchte ich nur noch hervorheben, der viel zu wenig beachtet wird:

Selbst verschiedene grössere Zeitungen verschmähen es, für die Kunstkritik besondere Fachleute anzustellen. Sie stehen sich jedenfalls besser, wenn sie die Kritik Leuten überlassen, die schon durch ein anderes Amt genügende Einnahmen besitzen. Die Theater- und Konzertkritik ist ein Nebenamt, dem der Inhaber nur wenig Zeit gönnen kann. Gar mancher kommt da abends müde und abgespannt in die Kunstvorführung und ist gar nicht in der ruhigen Stimmung und Sammlung, ein gerechtes Urteil abzugeben. Er freut sich unbändig, um ein Beispiel aus dem Leben zu erwähnen, wenn die Götterdämmerung „mit Strichen" gegeben wird und schon um 10 Uhr statt um 11 Uhr zu Ende ist. Ihm fehlt aller guter Wille,

sich begeistern zu lassen. Und nach der Aufführung ist er ein „gehetztes Wild". Die Kritik soll rasch geschrieben sein, und daneben drängt doch sein „Dienst". Wer da nicht schnell zu arbeiten versteht, oder wem die alles ersetzende tiefinnere Kunstbegeisterung fehlt, der bleibe weg vom Handwerk.

Prof. Ludwig Fränkel

Siegfried Jacobsohn, Berlin:

Es gibt keine Kritik, es gibt nur Kritiker. Darum kann ich auf die Frage, ob die Kritik von heute reformbedürftig sei, höchstens antworten, dass viele Kritiker von heute reformbedürftig sind. Die es nicht sind, nämlich die mit gediegener literarischer Bildung und zuverlässigem Charakter, Mut, Urteilskraft, Verständnis und Interesse für ihr Sonderfach, das Theater, verbinden — und dafür meist an falscher Stelle stehen — sie werden m. E. bei einiger Fertigkeit so gut wie die Tages-, Wochen- und Monatskritik auch die Nachtkritik leisten, noch dazu, wo es nur in ganz seltenen Fällen unmöglich ist, das Drama vor der Aufführung zu lesen. Ich habe nicht gefunden, dass die Pariser Kritiker, die nach der Generalprobe schreiben und erst nach der Premiere veröffentlichen, also einen oder anderthalb Tage Zeit haben, den Berliner und Wiener Nachtkritikern überlegen sind — was freilich mehr gegen die französischen als für die deutschen Kritiker spricht.

Siegfried Jacobsohn

Olga Wohlbrück, Friedenau-Berlin:

Schon längst bin ich der Ansicht, dass es dem Künstler, der meist in der Lage eines wehrlosen, geknebelten Angeklagten ist, möglich gemacht werden muss, sich zu rechtfertigen, denn es ist durchaus nicht immer seine Schuld, wenn sein Werk missverstanden oder vielleicht überhaupt gar nicht verstanden wurde.

Von dem Augenblick an, in dem sich das Werk vom Künstler loslöst um dem Publikum dargebracht zu werden, ist nicht mehr der Schöpfer allein verantwortlich. Es muss ihm also gestattet sein, wenigstens die Grenzlinie zu bezeichnen, wo seine Verantwortung aufhört und die der Mittler beginnt.

Ferner ist es gewiss nicht unbillig, wenn auch durch das Publikum eine gewisse Kontrolle über die Kritik ausgeübt wird, indem sich die Referate über Kunstleistungen mindestens eine ebenso ausführliche Besprechung gefallen lassen, wie ein Buch. Denn so viel Unheil, wie eine unüberlegte, aus persönlichen Motiven, aus Zeitmangel oder Verständnislosigkeit geschriebene Kritik stiftet, kann auch das schlechteste Buch selten anrichten! Heutzutage ist die Kritik eine Geissel, sie knickt in der Blüte, statt zu fördern und zu helfen. Und auf diese Mission soll die „Kritik der Kritik" hinweisen und hinarbeiten.

Olga Wohlbrück

Julius Bab, Berlin:

Die Fragen nach Mängeln und Reformbedürftigkeit der heutigen Kritik möchte ich durch Hervorhebung eines einzigen Gesichtspunktes beantworten. Die heutige Kritik leidet aufs schwerste daran, dass den Verlegern wie dem Publikum das Gefühl verloren gegangen ist für Wert und Eigenart der kritischen Produktion. Man glaubt eine Meinungsäusserung, am Ende gar ein Bericht „über etwas" sei eine kritische Leistung — und kommt auf diesem Wege dahin, an grössten Publikationsorganen Menschen als Kritiker anzustellen, deren Qualifikation sich darin erschöpft, dass sie ihre Meinung oder einen Sachbestand in ein mehr oder weniger gutes Deutsch einkleiden können. Da dies das Minimalvermögen des Journalisten niedersten Grades ist, so setzt man tausendfach bewusst und unbewusst Journalist gleich Kritiker und erhält so in einem Lande unserer Kultur viele tausend „berufener Kritiker" — und erhält so den geistigen Tiefstand unserer Durchschnittskritik.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ausgangspunkt und Basis jeder „Reform" müsste also ein Wiederaufleben der Empfindung sein, dass die kritische Fähigkeit, die das Vermögen ist künstlerische Taten analytisch zu erleben und diese Erlebnisse sprachlich zu gestalten, dass diese Fähigkeit einen „Beruf" im tiefsten Sinne des Wortes begründet. Zum Kritiker muss man „geboren" sein wie zum Künstler, muss mit ebenso bestimmten — aber ganz anders gearteten Grundkräften ausgestattet sein. Mit ganz anders gearteten, denn auch das ist noch gefährlicher Irrtum, dass jeder gute Schriftsteller, jeder talentvolle Dichter etwa „auch Kritiker" sein könnte. Zahllose Beispiele widerlegen das, und wenn ein Hebbel etwa auch ein genialer Kritiker war — nun so hat doch aus Leonardo da Vincis vielseitigem Vermögen noch keiner gefolgert, dass jeder Maler auch zu einem grossen Gelehrten das Zeug haben müsse! Berufen muss man zum Kritiker sein, zugleich aber auch gebildet. Der kritische Schöpfer, der nicht unmittelbares Leben gestaltet, sondern schon einmal geformtes, historisch fixiertes Leben, bedarf zur Bewältigung seines Materials einer historischen Bildung. Diese Bildung fundiert die Technik, das Handwerkerliche, das in der kritischen Kunst nicht minder als in jeder anderen Kunst nötig ist — sogar mehr, der besonderen Eigenart der kritischen Produktion gemäss.

Wenn man Beruf und Bildung erst wieder als unerlässliche Voraussetzungen kritischen Wirkens empfindet, werden 70 bis 80 Prozent unserer heutigen „Kunstrichter" nicht mehr möglich und das Niveau der Kritik und der literarischen Kultur gewaltig gehoben sein.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Für den berufenen und gebildeten Kritiker scheint mir auch die Nachtkritik kein unbedingter Ruin. Die Art und das Tempo der Produktion ist ja individuell unendlich verschieden, und man kann sich sehr wohl den kritisch Schaffenden denken, dem eine Produktion so unmittelbar und schleunig, wie die Nachtkritik sie verlangt, möglich — eventuell sogar notwendig ist. Die Resultate der Nachtkritik müssen also nicht in jedem Falle minderwertig sein. — Als Institution bleibt die Nachtkritik aber doch verwerflich, weil sie auch den zu ganz anderer Produktionsart disponierten Kritiker in

ihr schleuniges Tempo zwingt — vor allem aber, weil sie unberechtigte Ansprüche des Publikums grosszieht, weil sie die Grenzen zwischen dem notwendig schleunigen Nachrichtendienst und der zeitlich unabhängigen Kritik verwischt und so neuen Anlass gibt, Wesen und Wert des kritischen Schaffens zu verkennen.

René Schickele, Berlin:

Seit wann wird denn in den Künsten „reformiert"? Das Gefängniswesen und der militärische Dienst mögen reformiert werden, in der Literatur gibt sich das von selbst. Die Kunst einer Zeit entspricht merkwürdigerweise stets und überall dem, was die Zeit wert ist.

Nachtkritik wird nur noch an den dunkelsten Orten getrieben, — dort, wo sie den Leuten vollauf genügt.

Der Hauptmangel der heutigen Kritik ist, dass es zu wenig gute Kritiker gibt. Dann, dass sie schlecht bezahlt werden und deshalb zu viel schreiben.

Theodor Etzel, München:

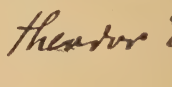
In des Augias Stall misteten dreitausend Rinder dreissig Jahre lang. Ein Herakles und ein reissender Strom gehörten dazu, den Stall zu reinigen.

Im Stall der Kritik koten mehr als dreitausend und länger schon als dreissig Jahre. Da sänne selbst ein Herakles vergebens: Was tun?

Ich schlage vor, schaffen Sie einen scharfen Wind, dass aller alte Mist vertrocknet, und schlachten Sie die mehr als dreitausend Rinder einfach ab.

Dazu gehört nichts weiter als ein stählern Herz, ein starkes Messer und — Zeit.

Ich wünsche Ihnen alles dies und überdies den Dank, der Ihnen dann gebührt.



Karl Henckell, Charlottenburg:

Wollt die Kritik ihr reformieren,
Legt erst die niedre Meute fest,
Weil sich mit solchen Kläffertieren
Doch von Reform nicht reden lässt!

Der Kritik bekannte Hauptmängel sind,
Dass Kritiker oft freche Bengel sind,
Die, unfähig, Spreu vom Weizen zu sichten,
Auf der Tenne nur ihre Notdurft verrichten.

Lulu v. Strauss und Tornay, Bückeburg:

Das zu kritisierende Werk ist meist die Frucht ernster und langer Arbeit und verlangt ebenso ernste Vertiefung zur Beurteilung. Der Kritiker aber, der durch den heutigen Zeitungsbetrieb in die Notwendigkeit versetzt ist, möglichst rasch ein fertiges Urteil zu haben und druckreif zu formulieren, kann sich bei dem besten Willen keine Vertiefung mehr leisten. Es ist nur natürlich, wenn er sich mit ein paar gängigen Schlagworten und Rezepten hilft. Ebenso natürlich ist, dass der Künstler, wenn er erst diesen Betrieb kennt, eine solche Kritik nicht sehr hoch stellt. Dass er trotzdem mit ihr zu rechnen hat, macht die Sache nur noch unerquicklicher.

Die weitere Frage ist nicht so leicht zu beantworten: welches die Hauptmängel unserer heutigen Kritik sind? Meines Erachtens ihre Unreife und Ehrfurchtlosigkeit. Jeder einigermassen begabte junge Mensch fühlt sich berufen, womöglich auf der Schulbank noch, seine Weisheit über die schaffenden Künstler seiner Zeit drucken zu lassen und sich durch Kritiken die literarischen Sporen zu verdienen. Da er selber noch nichts geleistet hat, fehlt ihm natürlich die richtige Wertung fremder Arbeit und die Ehrfurcht vor dem Schaffen. Wer selbst in geistiger Arbeit steht, wird sehr vorsichtig in seinem Urteil und weiss, wieviel dazu gehört, um fremde Leistungen gerecht und mit Verständnis zu beurteilen.

Andererseits gibt es heute aber sehr viel sog. „Kunst", die durchaus keine Ehrfurcht von seiten der Kritik verdient. Und gerade dieser Kunst gegenüber ist die heutige Kritik von weitgehender Duldsamkeit, ja Parteinahme. Meiner Ansicht nach ist das der zweite Hauptfehler der Kritik: das Erfolgmachen für die Mittelmässigkeit und Unzulänglichkeit. Das Kunstproletariat, der an sich harmlose, auf dem Gebiet der Kunst und der Öffentlichkeit aber sehr schädliche Dilettantismus machen sich heutzutage in einer Weise breit, die erschreckend ist, weil sie auf eine merkwürdige Urteilslosigkeit sowohl dieser „Dichter" selbst als auch ihrer Kritiker schliessen lässt. Eine Verschärfung der Kritik und eine Abwehr diesem Unwesen gegenüber wäre nur zu wünschen.

Natürlich gibt es auch in der heutigen öffentlichen Kritik Stimmen, auf die der schaffende Künstler Gewicht legt, weil er aus ihnen die Ehrlichkeit und das feine, gerecht abwägende Verständnis heraushört. Eine solche Kritik kann, auch wenn — oder vielleicht gerade wenn sie scharf ist, unendlich fördernd auf die künstlerische Produktion einwirken. Es wäre mit grosser Freude zu begrüssen, wenn unsere gesamte Kritik sich zu einer solchen fördernden entwickeln könnte.

L. v. Strauss u. Tornay

Wilhelm Schwaner, Berlin:

Dass die heutige Kritik einer gründlichen Umform bedürfe, bestreiten vielleicht am heftigsten die schneidigen Herren Rezensenten. Aber ich glaube, in der Theorie werden für eine durchgreifende Kritik der Kritik aus Schlauheit auch solche Verreisser eintreten, die über alles sprechen und

schreiben, wozu sie kraft ihres Amtes als Redakteure oder Rezensenten von der „Intelligenz“ ihres Verlegers oder von dem Bewusstsein ihres eigenen unbegrenzten Wertes „berufen“ wurden. Denn nicht wenige von diesen Um- und Anreissern sind gleichzeitig Buchfabrikanten, Dramenschöpfer und — Besprecher und als solche die gefährlichsten Burschen und Weiber! Sie rächen sich mit Teufelswollust an jedem „Laien“, der das Machwerk ihrer geldhungrigen „Muse“ nicht genügend erwähnt oder gelobt hat. Man achte in den Tageszeitungen auf diese Bücherpaschas, die nebenbei in der Regel ganz gewöhnliche — Bücherbettler und Bücherhändler sind! Die meisten Antiquariate könnten dazu interessante Details geben . . .

Meines Erachtens sollte jedes Buch und jedes Theaterstück nur von einem geist- und herzverwandten, innerlich und äusserlich sauberen Menschen besprochen, am besten vom Verfasser selber eingeführt, „vorgestellt“ werden. Die heutige Kritik ist vielfach so verkommen und ekelhaft, dass man selbst von einer Kritik der Kritik kaum noch etwas Gutes zu hoffen wagt.

Johannes

Ferdinand Runkel, Rostock:

Ich rechne Lessing nicht zu den Kritikern, wie sie sein sollen. Er schrieb bekanntlich über Goethes Faust: „Goethes Faust holt der Teufel, ich aber will Goethe seinen holen.“ Warum? Weil er selber einen Faust geschrieben hatte, dessen Manuskript, ich weiss nicht mehr, vollendet oder unvollendet, mit der bekannten Kiste verloren ging.

Ein Schaffender kann nie ein objektiver Kritiker sein, denn Schaffen ist der Subjektivismus.

Ein ehrlicher Kritiker muss vor allem ein Charakter sein, aber auch dann wird er stets subjektiv bleiben. Warum? Weil objektive Kritik nur in der Wissenschaft bestehen kann. In der Kunst ist jedes Urteil die Meinung des Urteilenden.

Wir Schaffenden müssen also froh sein, wenn man über unsere Werke überhaupt eine Meinung haben kann. Wir haben nur zu wünschen, dass sie subjektiv ehrlich sei.

Die Kritik also ist nicht reformbedürftig, ja noch mehr, sie kann nicht reformiert werden, weil sie in der Natur des Menschen so begründet ist, wie sie ist. Aber einige Kritiker sollte die Presse ausschalten, weil sie keine sind. Damit meine ich nicht die, die auf Kosten des Schaffenden ihren eigenen Witz leuchten lassen, das sind noch die besten, denn sie haben wenigstens Witz.

Ich bin nicht gegen die Nachtkritik. Der Kritiker, der sich nach dem letzten Fallen des Vorhanges über das Stück noch kein Urteil gebildet hat, soll sich als Schnitter nach Mecklenburg verdingen, dazu braucht man kein Urteil und keine Intelligenz. Nachtkritiken sind bei angesehenen Blättern meist nur Vornotizen mit rein äusserlichen Mitteilungen, gewissermassen Kriegsdepeschen. In ungeschickten Händen freilich sind diese Nachtkritiken gefährlich. Aber ich richte mich immer nur gegen die Kritiker, nicht gegen die Kritik.

Kritiker, die ihre ehrliche Meinung sagen, haben Existenzberechtigung, auch wenn sie boshaft verreissen. Lumpen schaden immer, leider schreiben noch viele ungehenkt.

Ferdinand Runkel

Johannes Gaulke, Berlin:

Nachgerade pfeifen es die Spatzen von allen Dächern: es steht faul um die Kritik, insonderheit um die Theaterkritik. Die Kritik, die in ihrem Wesen eine nachschaffende Kunst sein sollte, ist zum Handwerk geworden, und zwar zu einem höchst untergeordneten, gemeingefährlichen, kunstmörderischen. Der Kunstrichterstuhl ist zum Schafott geworden; die frivole Nachtkritik hat, statt die Kunst zu fördern, ihre Existenz gefährdet.

Das weiss heute jeder Schuljunge. Selbst Leute, die ein höchst persönliches Interesse an dem Fortbestand der Kritik haben (Sudermann), wenden sich mit Grauen von dem journalistischen Kritikerhandwerk ab. Besser keine Kritik, als eine Nachtkritik!

Wenn wir eine Institution reformieren wollen, so ist es zunächst erforderlich, uns mit ihrem Wesen und ihrer Entstehungsursache vertraut zu machen. Wie konnte eine unter aller Kritik stehende Nachtkritik überhaupt entstehen? Zu seinem besonderen Vergnügen übt doch schliesslich kein Mensch ein Handwerk aus, von dem er absolut nichts versteht.

Einmal liegt der Grund der Verlotterung der Kritik in der mangelhaften Bildung der tonangebenden Zeitungskritiker, zum grössten Teil aber in der Geschäfts- und Geistesrichtung der Presse und des Theaters. Geschäfte will ein jeder machen — der Bühnendichter, der Theaterdirektor, der Schauspieler und das technische Personal bis zur Garderobenfrau und Logenschliesser — warum sollte da der Kritiker beim Tanz um das goldene Kalb leer ausgehen? Geschäft bleibt Geschäft, und die Kritik ist heute ein ebenso ehrenwertes Geschäft wie das Theater oder der Zeitungsverlag, den sie bedient. Im Geschäftsleben sind die Interessen der Kontrahenten so eng miteinander verflochten, dass das eine Glied dieser ehrenwerten Gesellschaft nicht ohne das andere auskommen kann. Der Bühnendichter ist auf den Theaterdirektor angewiesen, und beide zusammen auf das Publikum und die Presse. Der Dichter hat ein höchst persönliches Interesse daran, möglichst oft in der Zeitung genannt zu werden, damit das Publikum ihn hört. Eine Spalte unter dem Strich ist als Reklamemittel mindestens so viel wert, wie eine ganze Seite im Inseratenteil, die überdies mit schwerem Mammon bezahlt werden muss. Es kommt, wie die Erfahrung lehrt, gar nicht darauf an, ob der Kritiker den Dichter lobt oder tadelt. Blumenthal ist so häufig und so gründlich zerzaust worden, dass selbst Sachverständige an seinem Aufkommen gezweifelt haben. Aber was tut's? Das liebe, liebe Publikum nahm sich erst recht des geschmähten Dichters an und stürmte ins Theater, um den weisheitstriefenden Worten seiner Muse zu lauschen. Es kommt bei dem Geschäft ein jeder auf seine Kosten: der Dichter, der Theaterdirektor, das Publikum und der Zeitungsverleger. Eine von Bosheit durchsetzte Kritik ist ein unbezahlbares Lesefutter (Fall Jacobsohn). Die grössten Schrei-

hälse, mögen sie auch noch so grosse Dummköpfe sein, imponieren dem Publikum am meisten. Sensation ist Trumpf. Seitdem Scherl seinen Holzbock entdeckt hat, leistet sich jedes, „auf der Höhe der Zeit" stehende Blatt einen literarischen Possenreisser im Gewande des seriösen Kritikers. Aber an das Universalgenie Holzbock reicht doch keiner heran.

In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.

Wenn unsere Nachtkritiker auch sonst nichts von Goethe wissen, jenen Bericht haben sie sich in ihrer Weise gründlich zu eigen gemacht. —

Lösung des Problems: Man treibe alle Schächer aus dem Tempel der Kunst, aber auch alle, nicht nur die Nachtkritiker, sondern erst recht die tantièmenhungrigen „Dichter" und die Theaterdirektoren, denen im allgemeinen die Kunst Hekuba ist. Alsdann könnte die Kritik wieder zu einem anständigen Beruf werden und zu einer ehrlichen Mitarbeiterin der Kunst.

Johannes Gaulke

Moritz de Jonge, Köln:

Meine „Stellung zur zeitgenössischen Kritik", welche ich in erster Linie, aber durchaus nicht ausschliesslich, als wissenschaftlicher und politischer Schriftsteller markieren möchte, ergibt sich aus folgenden Antworten auf zwei Ihrer Fragen und aus meiner Reformanregung. —

Erstens. Die Kritik von heute bedarf einer „Reform" so sehr, wie die türkische Justiz oder die russische Verwaltung.

Zweitens. Die „Hauptmängel der heutigen Kritik" bezw. deren Ursachen teile ich in zwei Gruppen, jede Gruppe wieder in zwei Kategorien.

1. Die Schuld der Kritiker.

Ihre Schuld setzt sich zusammen aus Unwissenheit und Ungerechtigkeit.

Die Unwissenheit, überhaupt eines der schwersten Krankheitssymptome unserer ganzen, in einer schweren Krisis befindlichen, periodischen Literatur, hat an die Stelle des wissenschaftlich bezw. fachmännisch begründeten Urteils den subjektiven Eindruck gesetzt, an die Stelle der logischen Argumentation die gedankenfeindliche, mühelose Impression, an Stelle des wuchtigen, männlichen Wortes des ernsten, gewissenhaften Denkers die seichte, weibische, stilistisch geschwollene Phrase! Die kritische Phrase des impressionistischen, für „Gründe" nicht verantwortlichen Kunst- und Literaturrichters ist das, was die Kabinettsjustiz in der Geschichte der Judikatur war — diese gilt als „mittelalterlich", jene als „modern"!

Organisch verwachsen ist mit diesem ersten Verfallssymptom der heutigen Kritik ihr zweiter Grundzug — ihre tiefe, von Jahr zu Jahr zunehmende nachgerade kaum noch der türkischen Justiz oder der russischen Verwaltung, sondern schon eher afrikanischen Negersultanslaunen vergleichbare Ungerechtigkeit! Ihre Gerechtigkeit gleicht einer planmässig ausge-

arbeiteten Karikatur jener Gerechtigkeit, welche „ohne Ansehen der Person“ richtet. Ihre Göttin gleicht nicht der „Themis“ mit verbundenen Augen und der Wage mit zwei frei schwebenden Schalen, sondern einer schönen, nicht immer, aber oft käuflichen Schauspielerin, deren offene, nur allzu offene Augen nach allen Richtungen schielen und welche die Binde, statt um die Augen, um die Hebel der Wage band, zum Zeichen, dass sie nicht mehr benutzt wird. Der heutigen Kritik gilt die Person alles, die Sache und ihr objektiver Wert sehr wenig und vielfach gar nichts. Den Höhepunkt dieser Entartung der Kritik bezeichnet nach der einen Richtung der gegen Bezahlung ausgeführte Korybantenlärm und Reklametanz verzückt heulender Derwische zu Ehren gewisser reicher Theaterschriftsteller und noch reicherer Vertreter der bildenden Künste. Die Vertreter dieses Korruptionssystems entrüsten sich über russische und türkische Korruption, ohne des mephistophelischen Wortes zu gedenken: spottet seiner selbst und weiss nicht wie! — Den Höhepunkt nach der anderen Richtung bezeichnet das Totschweigesystem, welches nur mit einer, zu schlechthin anarchischen Zuständen gesteigerten, Justizverweigerung staatsrechtlich sich vergleichen lässt. — — Es ist das literar-historische Verdienst Maximilian Hardens, in dem ich den relativ gerechtesten Kritiker der Gegenwart ehre, die bis zur äussersten, fast an moral insanity grenzenden Entartung gesunkene Ungerechtigkeit der Kritik seit einem halben Menschenalter mit Mut und Erfolg bekämpft zu haben!

2. Die Schuld des Publikums.

Jedes Publikum hat die Kritik, die es verdient! Denn auch hier gilt das Repräsentationssystem.

Zwei Grundzüge der „modernen“ Bildung haben den Boden geebnet für eine entartete Kritik — die zunehmende Eitelkeit und die zunehmende geistige Faulheit.

Während in der „guten alten Zeit“ als ein „gebildeter Mensch“ derjenige galt, der gründliche Kenntnisse und ein geschultes, gereiftes, selbstständiges Urteil besass, lautet die moderne Definition dieses Typus: einer der sich für alles interessiert! Der ungesunden Ausdehnung der Bildung in extensiver Hinsicht musste mit Notwendigkeit parallel gehen ein verhängnisvoller Verfall in intensiver Hinsicht! Die Eitelkeit ist nächst „Hunger und Liebe“ die drittstärkste Triebkraft im „Weltgetriebe“! Das brennende Verlangen, ein „gebildeter Mensch“ nicht zu sein, sondern vor allem zu scheinen, musste aber um so mehr zur Verflachung der Bildung, zur Verflüchtigung des echten „Wissens“, zur Schwächung und Verkrüppelung des gesunden, selbständigen Urteils führen, als zu der Ausdehnung des Arbeits- bezw. Bildungsgebiets die geistige Arbeitskraft und Arbeitslust mehr und mehr in ein umgekehrtes Verhältnis trat! Der konzentrierte Fleiss früherer Zeiten, die geistige Sammlung ruhiger, bildungsfreudiger Mittel- und Grossstädte musste in der Zeit des Weltstadtdünkels, für den das Bildungszentrum erst bei der „Million“ oder doch frühestens bei der halben Million „anfängt“, mehr und mehr den zentrifugalen zersplitternden Lebensgewohnheiten des weltstädtischen Universalbildungsphilisters weichen, ihr Resultat ist die Denkfaulheit! — Dem so entarteten Bildungsbedürfnis, das durch die Eitelkeit mit immer neuer Leidenschaft genährt wurde, aber infolge der progressiv

sich verschlimmernden Denkfaulheit immer weniger befriedigt werden konnte, kamen nun zwei typische Vertreter der modernen Bildungspropaganda als überaus willkommene Helfer entgegen — der sogenannte „Vortragsredner" und der Kritiker! Jener wie dieser lieferten Seiner Majestät dem Bildungsphilister vorzüglich schmeckende und leicht zu verdauende Bildungssurrogate, welche ihn befähigten, allmählich auch ohne echte geistige Nahrung den Schein geistiger Fülle zu erreichen und sich in der geistigen Elite als gleichberechtigt bewegen zu können — etwa wie jemand, der sich einen Gummibauch anzieht, um in Marienbad als Kurgast respektiert zu werden.

Drittens. Wie soll es besser werden?

Entsprechend der zwiefachen Schuld, bezw. der Doppelursache der Entartung der heutigen Kritik könnte auch eine zwiefache Reformforderung erhoben werden — Disziplinierung der Kritik und Erziehung des Publikums zu echter Bildung.

Disciplinierung der Kritik! — ?

Ich höre sie schon, die Forderungen, welche die Professoren des Journalismus und solche, die es mangels anderer Professuren gerne werden möchten, die Präsidenten journalistischer Akademien und ähnliche Anbeter des Zeitungsgötzen erheben und als Heilmittel vorschlagen: Einführung des journalistischen Befähigungsnachweises, Redakteurexamen, Vorlesungen über Theorie und Technik der Kritik mit Rezensionsformularen, Übungen im Rezensionsseminar nachts 11—12 Uhr, Experimentalkritik und Schnellrezensionen während der Theaterpausen etc. etc. Derartige naive Reformforderungen müssen von allen denjenigen Kennern unserer geistigen Kultur a limine abgelehnt werden, welche gleich mir die Depossedierung der sogenannten „Grossmacht" Presse sowohl erstreben wie für nahe Zukunft erwarten und romantisch genug sind zu glauben, dass die Entwickelung der geistigen Kulturgeschichte allmählich eine rückläufige Richtung einschlagen, die periodische Literatur aus ihrer ohne Grund und Recht erlangten Vormachtstellung verdrängt werden und wieder das Buch die Führnng auf dem Gebiete der Bildung erhalten wird! Durch eine Reform der Kritik würde nichts oder nur wenig besser werden — diese Heilmethode gliche dem Verfahren eines Arztes, der einem infolge Branntweinsäuferei an delirium leidenden Trinker raten würde, statt des gewöhnlichen Schnapses fortan Liqueur zu trinken. Das Übel, das geheilt werden soll, würde nicht gebessert, es würde nur einen ästhetisch weniger abstossenden Eindruck erwecken!
Nein! was not tut, das ist nicht eine bessere Kritik, sondern bessere Bildung des lesenden Publikums, insbesondere des deutschen — denn in keinem Lande hat in den letzten Jahrzehnten der Kritiker in dem Masse sich zum Leithammel entwickelt wie im Volke des Universalgeistes Goethe, des Idealisten Schiller und des Vernunftkritikers Kant. — Nicht gründlichere und gerechtere Kritiker wünsche ich dem deutschen Volke, sondern vor allem Bussprediger der Bildung! Nicht Reform der Kritik, sondern Emanzipation von ihr! Das lesende Publikum muss wieder dazu erzogen werden, statt über die Bücher, in ihnen zu lesen, statt die Urteile anderer über ernste Fragen der Literatur, Kunst, Wissenschaft, Politik (denn auch der politische Leitartikel gehört zur „Kritik" im weiteren Sinne) zu lesen, sich selber sein Urteil zu bilden! Zur Erreichung

dieses Ideals wären allerdings manche äussere Erleichterungen rein äusserlicher, bibliothekarischer und a. Art dringend erwünscht — Weiterentwickelung des Systems der Ansichtssendungen seitens der Buchhandlungen, Erleichterung der Einsichtnahme in Neuerscheinungen (wie sie z. B. in rühmlichster Weise in der, überhaupt vielfach geradezu musterhaft organisierten Kölner Stadtbibliothek seit einiger Zeit durchgeführt wird), last not least Verbilligung der Bücherpreise.

Das Ziel der Reform ist nicht Verbesserung der Kritik, sondern ihre Abschaffung als herrschende Macht — an Stelle des Papsttums der Kritik muss wieder der einfache schlichte kritische Bischof der literarischen Urgeschichte treten! Aus dem herrschsüchtigen Lehrer muss der Kritiker wieder zum entbehrlichen Berater verwandelt werden! Aus dem literarischen Pfaffen, der die Freiheit des Urteils knebelt und dekretiert, dass das literarische Publikum ebensowenig ohne ihn die Wahrheit erkennen könne, wie der Katholik ohne den Priester, wieder zum bescheidenen literarischen Sachverständigen, dessen der an sich zu durchaus unabhängigem Urteil berufene „Laienrichter" auch entraten kann! Das verhängnisvolle Dogma vom stellvertretenden literarischen Priestertum des Kritikers muss zertrümmert werden wie ein Fetisch und an seiner Stelle das „Priestertum aller Laien" auch auf literarischem Gebiete proklamiert werden, dessen Grundprinzip lautet: dass jeder Literaturfreund sein eigener Kritiker ist!

Dr. jur. Moritz de Jonge

Rudolf Krauss, Stuttgart:

Ja, die Kritik bedarf einer Reform. In dieser deutlichen Erkenntnis und ehrlichen Anerkennung liegt aber zugleich ein bedeutsames Moment des Fortschritts. Die Unzufriedenheit mit der Kritik ist uralt und von ihrem Wesen fast unzertrennlich. Ihre Reformbedürftigkeit wurde auch in ihren glänzendsten Zeiten zur Debatte gestellt. Ihren grössten Tiefstand wird die Kritik erst dann erreicht haben, wenn sie es einmal fertig bringen sollte, allgemein zu befriedigen.

Für verwerflich halte ich die handwerksmässige Nachtkritik gewiss, aber doch nicht für allzu verderblich. Ich denke — nicht von der Kritik zu gering, wohl aber von der Kunst zu hoch, um solche schädlichen Einflüsse zu überschätzen. Es wäre ja auch eine oberflächliche Betrachtungsweise, wenn man die jähe Hast der Tageskritik für sich betrachten und nicht viel mehr in eine zusammenhängende Kette von modernen Kulturerscheinungen eingliedern wollte. Jene würde von selbst verschwinden, wenn es etwa gelänge, das gesamte Leben zu einer gemesseneren Gangart zurückzuführen: aber innerhalb dem sich überstürzenden menschlichen Treiben der Gegenwart kann man von der Kritik nicht allein verlangen, dass sie ihres Amtes mit Grandezza walte. Der moderne Künstler mnss sich bei seinem Schaffen ohnehin mit der Hetzjagd des modernen Lebens so oder so abfinden: da hat er eben auch vollends die Missstände einer handwerksmässigen Schnellkritik in den Kauf zu nehmen. Vielleicht sind durch

diese schon manche Eintagsberühmtheiten gezüchtet worden, schwerlich aber hat sie je einen echten Künstler in seiner Entwicklung dauernd zu hemmen vermocht.

Es wird zu viel kritisiert, zu viel über das Mittelmässige in Kunst und Literatur geredet, das am besten totgeschwiegen würde. Solange die Kunst des Schweigens unter den Kritikern keine Rolle spielt, wird sich auch die Kritik zu keiner höheren Würde erheben. Es fehlt vielfach an Ernst und Sachlichkeit. Der moderne Kritiker zieht vor, sein eigenes Licht leuchten zu lassen um seiner selbst willen, statt damit fremde Werke zu belichten. Er findet sich nicht mehr in seine dienende und untergeordnete Stellung der Kunst (wohlverstanden! der Kunst, nicht dem Künstler) gegenüber. Er will die Kritik zum Selbstzweck erheben. Und er will geistreich sein um jeden Preis, er berauscht sich am Gaukelspiel seines sprühenden Witzes. Er sieht nicht ein, dass es oft das grössere Verdienst ist, einen guten Witz zu unterdrücken, als ihn zu machen. Dadurch verliert die Kritik ihre Haltung und im gleichen Mass den Einfluss auf den Künstler, den sie verbittert, aber nicht mehr belehrt. Der Kritiker fühlt sich selbst als Künstler, und die Grenzen zwischen Kritik und produktiver Kunst verwischen sich zum Nachteil beider mehr und mehr.

Rudolf Braune.

Henry Thode, Heidelberg:

Die Mängel der heutigen Kritik über bildende Kunst erscheinen mir so vielseitig bedingt durch künstlerische und kulturelle Erscheinungen und Verhältnisse, dass nur eine umfassende Betrachtung der letzteren zu einem Urteil und zu Ratschlägen berechtigen würde.

Henry Thode

Ernst Wachler, Weimar:

1) Bedarf die Kritik von heute einer Reform? — Ja.
2) Sind die Zustände, wie sie die Handwerksarbeit der Nachtkritik zeitigt, für Kunst und Künstler verderblich? — Ja.
3) Sie ist oberflächlich und sensationsgierig und leidet unter der Herrschaft des Zeitungswesens.

Ernst Wachler.

(Unsere Umfrage wird fortgesetzt.)

Dr. Paul Ferdinand Schmidt (München):

Der Fall Böcklin und die Presse.

Wenn man die mehr oder minder höflichen Versuche der öffentlichen Meinung liest, Böcklin gegen Meier-Graefe in Schutz zu nehmen, so gewinnt man als bleibendes Resultat die Einsicht, dass es ein schwierig Ding sein müsse, ein gutes Buch lesen zu können. Soll man wirklich daran glauben, dass so gar nichts von dem Geiste der Reinlichkeit und der hohen Kulturauffassung, von der Möglichkeit eines Idealismus, der an einem Böcklin kulturfeindliche Elemente zu bekämpfen findet, („Karl Peters-Idealismus" nennt ihn Scheffler sehr schön) auf die Leser des Buches überzugehn vermag? Fast scheint es, als ob die öffentlich und privat Meinenden in Deutschland mit der Einmütigkeit der „Volksstimme" Meier-Graefe feierlich in Acht und Bann getan haben, wenn man übersieht, wie verschwindend gering (an Zahl, freilich nicht an Gewicht!) die Stimmen Derer sind, die ihn verstanden haben und protestieren gegen die Angriffe, mit denen unsere Presse den „Fall Böcklin" bedacht hat; Angriffe von einer Art, wie sie zwar in unsern Kunstbesprechungen nicht selten sind, die aber in jedem unparteiisch Urteilenden das Gefühl grosser Beschämung erwecken müssen —: Angriffe, die sich nicht gegen die Sache richten und die Beweise Meier-Graefes durch Gegengründe entkräften, sondern die den guten Glauben des Verfassers zu verdächtigen suchen, im besten Fall aber seine Anschauungsart gar nicht verstanden haben. Nicht ein einziger der Gegner hat sich die Mühe gemacht, auf die Denkart Meier-Graefes einzugehen, wenige scheinen zu wissen, dass er vor allem auch die grosse „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" geschrieben hat, — denn wie könnten sie sonst so ungeheuerliche Dinge behaupten und wiederholen: dass er nur für französischen Impressionismus und Liebermann zu haben sei! Aber man tut ein Buch von dieser Ernsthaftigkeit nicht mit der abgeschmackten und billigen Bemerkung ab, dass Meier-Graefes „snobistischer Geschmäckler-Subjektivismus" sich nur für Franzosen erwärmen könne; dass er des Gemütes ermangle und überhaupt und vor allem eben nicht an die geistige Höhe urdeutscher Sinnigkeit heranreiche,

die zum Verständnis Böcklins ganz unerlässlich sei! Wer nicht durch die Rauhheiten der Oberfläche, die Rücksichtslosigkeiten und Übertreibungen in Stil und Inhalt hindurch zum Kern des Buches dringt, bis zum Verständnis seiner freien grossen Kunstauffassung gelangt, der hat nicht einen Funken von Berechtigung, seine Gründe als Luft zu behandeln und mit dem Vorwurf, er habe keinen Patriotismus, zur Tagesordnung überzugehn: „Und Böcklin ist doch ein grosser Künstler." Widerlegt ihn doch! Setzt Beweis gegen Beweis und lehrt uns — mit Gründen der Sachlichkeit — einsehen, dass er einen falschen Schluss zog, als er den Satz aufstellte: Böcklins Bilder gehen vom Stofflichen aus, ihre Bewunderung ist ein Symptom unserer ästhetischen Barbarei. Aber wo Gegengründe fehlen, ist um so eher das gekränkte deutsche Gemüt bei der Hand.

Ist es denn nicht für unser patriotisches Bewusstsein ganz gleichgültig, ob Böcklin ein grosser Maler war oder nicht? Sollten wir uns nicht entschliessen können, selber zu prüfen und unser Urteil über gefeierte Namen eventuell zu revidieren? Solche Erwägungen sind freilich nur massgebend für den Unbefangenen; wer seinen eigenen ästhetischen Irrtum als identisch erkennt mit demjenigen, der Böcklins ungemeine Begabung aus dem Bereich der Kunstgrenzen hinausführte, der kann freilich nicht ohne stärkste Vorurteile ein Buch lesen, das ihn selber der ästhetischen Barbarei beschuldigt. Die Freude am Gegenstand, an der Deutlichkeit und poetischen Stimmung eines Bildes, die der deutsche Kunstphilister so lebhaft vor Böcklins späteren Werken empfindet, ist himmelweit verschieden von dem wahrhaften Kunstverständnis, das so Wenige bei uns besitzen; von jenem Verständnis, das nicht auf vagem romantischen Gefühl und schwankendem Umhertappen subjektiven Geschmacks und momentaner Stimmung beruht, sondern auf der sicher fundamentierten Einsicht in die ewigen untrüglichen Gesetze der Kunst, wie Adolf Hildebrand sie genannt hat. Diese Einsicht ist aber nicht die Sache gefälliger Einbildung, sondern die eines unausgesetzten Beobachtens und Vergleichens von Kunstwerken. Dass so viele Menschen glauben, von Kunst etwas zu verstehen ohne eine Ahnung davon, um welch schwierige Erkenntnisse es sich handelt, ist einer der fundamentalen Irrtümer, an denen unsere deutsche s. g. Kultur leidet. Wenn Meier-Graefe mit der Lektüre seiner Bücher nur

das erreichte, dass man nachdenklich würde und zweifelte am eigenen Kunstverständnis, und dass man einsehen lernte, um welche Dinge es sich handelt gegenüber den Werken des Künstlers, — so wäre dieses Verdienst schon so gross, dass man ihm alle seine Fehler verzeihen müsste.

Denn es ist nicht zu leugnen, dass Meier-Graefe es seinen Gegnern leicht macht, ihn misszuverstehn. Sie, die sich ans Wort klammern, finden bei ihm der herzerfreuenden Widersprüche, Irrtümer und kleiner Ungeheuer eine schwere Menge. Das Wort ist ihnen der Gott, der unnahbare Tintengötze; sie fühlen nicht, woran Meier-Graefe so schwer trägt, was ihn, den Starken und Wortgewandten, oft beinahe niederdrückt, wenn er's auch nicht auf jeder Seite wiederholt: wie wenig die Ungelenkigkeit der Sprache dem tausendfältig verzweigten Empfinden entspricht — bei allen Dingen, und besonders beim Kunstwerk, wo man mit allem Verständnis doch nur um das Wesen der Sache herumredet und niemals die Gewissheit hat, dass der Andre auf der gleichen Basis stehe und nicht etwa Wiese meine, wenn man von Grün spricht. Die endlose Relativität aller Urteile bringt es mit sich, dass er bei Feuerbach anders redet als bei van Gogh und Liebermann, und dass er sich mit Notwendigkeit widerspricht. Das Fluidum seiner Empfindung wechselt oft auf derselben Seite und setzt das einzelne Wort, die blosse Periode in eine Sonderbeleuchtung, in der sie nur hier Sinn hat, so dass sie vielleicht schon auf der nächsten Seite zur Unwahrheit würde. Sein Stil ist Impressionismus: starke und einseitige Töne setzt er nebeneinander, und man muss beweglichen Geistes sein, um ihm zu folgen und die nötige Distanz zu gewinnen, aus der sich die widerstreitenden Eindrücke zum Gesamtbilde ordnen. Dann aber wirkt er reinigend und befreiend auf die eigene Kunstanschauung, auch da, wo unser Empfinden ihm widerspricht. Vor der Gewalt und Inbrunst seiner Anschauung, vor der plastischen Beweglichkeit seines Kunstempfindens gegenüber dem riesigen Stoff, den er beherrscht, begreift man erst die Schwierigkeiten der objektiven Kunsterkenntnis und das öde Schema jeglicher Theorie. . . .

Kritik, auch die beste, schafft keine Werturteile für die Allgemeinheit. Aber Meier-Graefe gibt uns etwas Höheres: ein grosses Beispiel, wie man Kunst betrachten soll; gross,

erlösend von vielen Übeln, verlockend zu anderen Torheiten, an denen er geringere Schuld trägt. Was er immer verfehlen mag in der Ungerechtigkeit seines Hasses, in der Wahllosigkeit seiner Waffen, in der Hitze seiner augenblicklichen Stimmung, — er sündigt für seine Überzeugung im Auftrage einer höheren Macht, der er unbedingt den Rest aller schönen Erdendinge opfert: einer künstlerischen Kultur. Was mich überzeugt, ist nicht die Logik seiner Beweisführung — diese ist lückenhaft, und das Beste fast muss man zwischen den Zeilen lesen — sondern seine eigene Überzeugung, die Tiefe seiner Kulturauffassung, das Durchdringen aller Verhältnisse unserer Kultur mit sonderndem Geiste, der das Wesentliche mit untrüglicher Sicherheit herausfindet. Er selber empfindet so überzeugt und von innen heraus, dass er es nicht vermag, den Gang seiner kritischen Deduktionen mit logischer Methode darzulegen und rückwärts zu weisen, wie er zu seinem Resultat gekommen ist. Wer also nicht schon den Keim wirklichen Verständnisses in sich trägt, der wird in ihm nicht einen Quell der Erkenntnis, sondern leeren Schall ohne Beweise, Sensationsgelüste, Widerspruchsgeist finden und in diesem Sinne ihm antworten.

Man liest am Ende aus einem Buche doch nur sich selbst heraus.

Fritz Lemmermayer:

Nutzlose Bemerkungen über Höchstnützliches.

Die heutige Kritik ist im wesentlichen Journalkritik, also Schnellschreiberei, eine flüchtige Handwerksarbeit. Vergegenwärtigen wir sie uns an einem allgemeinen Beispiel.

Ein neues Drama wird aufgeführt. Als Buch ist es nicht erschienen, niemand kennt es. Nun macht ein Theater damit bekannt. Der berufs- und erwerbsmässige Rezensent eilt, nachdem der Vorhang zum letztenmal gefallen, in ein Kaffee- oder Gasthaus und schreibt federfix seine Kritik über Stück und Darstellung, etwas Lobendes oder Tadelndes, lieber tadelnd, weil es witziger und dankbarer ist. Auch leichter. Publikus will sie am andern Morgen lesen. Manchmal steht die Kritik von vornherein fest: der Verfasser muss in den Grund gebohrt oder erhoben werden. Doch nichts von solchem Greuel. Genug an dem einen: ein so gesetztes Urteil über ein Kunstwerk, ein Mysterium! Denn ein wahres Kunstwerk ist immer ein Mysterium, aus welchem das Tiefste aus Welt und Leben zu unserer Seele spricht. Eine seichte Bühnenware mag rasch abgetan werden. Aber nicht darum handelt es sich, sondern um die Kunst und um Prinzip und Form ihrer Kritik. Und da muss das wirkliche Kunstwerk als Beispiel aufgestellt werden. Um beim Drama zu bleiben und bei der Uraufführung eines solchen, dessen Schöpfer eine geniale Persönlichkeit ist. Wie müsste der, der es geschaut hat und darüber urteilen soll, sich vertiefen in sich selbst, dann in die Kunst und ihren organischen Zusammenhang mit den übrigen Erscheinungen des Lebens, und endlich in das betreffende Werk! Wie müsste er sich selbst verlieren, um sich in dem Kunstwerk wieder zu finden! Wie weise und verständnisvoll müsste er sein, wie stark gesammelt, wie besonnen, wie kunstgeschult und in höherem Sinne wie sittlich! Wie müsste er das Gesehene und seine Wirkung in sich still beschauen, sachlich und individuell zugleich; wie müsste er nachgeniessen, nachschaffen, mitschaffen, wie lebendig müsste ihm das Kunstwsrk mit seinen Geheimnissen und Imponderabilien zum Bewusstsein gekommen sein; wie ausgeschöpft müsste er es haben in allen seinen Gründen und Abgründen, schaudernd und schwelgend! Ein grosses Kunstwerk ist immer ein inneres Erlebnis. Wer das nie empfunden hat, der schweige.

Überhaupt urteilen und richten, ein Mensch über Menschen. Wie heisst das Amt, das höher, wichtiger, folgenschwerer ist? Wo ist der Mensch, der so hoch und herrlich über den Lichtern und Schatten steht, dass er's vermag ohne Dreistigkeit, ohne Vermessenheit, ohne Willkür, ohne Gewalttätigkeit, nur in Weisheit, Tapferkeit und Gerechtigkeit, den schönen, platonischen Tugenden? Über den Alltag mögen die Alltäglichen zu Gericht sitzen. Was darüber geht, ist nicht mehr ihres Amtes.

Und dennoch! Täglich urteilt ein lauter Schwarm über die höchsten Offenbarungen des menschlichen Geistes, so schnell wie ein Beefsteak verzehrt wird. Jedes Blättchen hat seinen kleinen gestrengen Kritiker-Papst, und jeder hält seine magere Stimme mindestens für die Posaune des Weltgerichts.

Ich denke nicht an hämische, neidische, dumm-dreiste Rezensenten, nicht an die Beckmesser-Naturen. Aber auch einer, der es ernst meint mit der

Kunst und seinem Kritiker-Beruf (falls er wirklich den Beruf hat), wird bei windschneller Merkur-Eile weder dem Werk noch seinem Beruf gerecht werden. Der unglückliche Zeitungsmann kommt überhaupt gar nicht zu Genuss und sinnvoll erwägender Betrachtung, auch bei bestem Willen und geläutertem Kunstempfinden nicht. Da sitzt er unruhig und gequält im Theater, um so gequälter, je feiner er organisiert ist. Hinter ihm ist die Hetzpeitsche, die Peitsche der Journalistik. Er spürt sie während der ganzen Vorstellung, und der Gedanke bedräut ihn, dass er gleich darnach an einen Ort rennen und vielleicht noch vor dem Nachtmahl, trotzdem er so hungerig ist, etwas Geistreiches zu Papier bringen muss, auch wenn ihm jede Stimmung fehlt. Denn schon wartet, wie der böse Geist auf eine Seele, der Redaktionsdiener auf sein Elaborat. Etwas Geistreiches um jeden Preis, auch um den der Wahrheit und Ehrlichkeit. Noch besser etwas Witziges. Weil der Zeitungsleser zum Frühstück lachen will und weil der Rezensent den Ehrgeiz hat, als witziger Kopf zu gelten. Vielleicht hat der hirngequälte Mann schon etliche Witze in Bereitschaft. Passen sie nicht zum Stück, so wird ihnen das Stück angepasst. Ein paar Verrenkungen, es geht schon. Aber es juckt und ärgert ihn und raubt ihm die sichere Ruhe der Betrachtung. Wie gut hat's dagegen jeder andere Zuschauer, der kein Tintenkuli ist. Naiv, unabhängig, in geistiger Freiheit, durch keinen Zwang beengt, keine Rücksicht gebunden, kann er sich mit ganzem Herzen den Eindrücken hingeben, sie langsam und reinlich in sich verarbeiten, und nachhängen kann er den Reflexen, die das Kunstwerk reich und immer reicher in ihm auslöst, in verinnerlichtem rezeptiven Verhalten, in nachschaffendem Empfinden, ja, so wie es sein soll, schaudernd und begeistert.

Das ist die reine, die keusche, die grosse Kunstfreude. Dicht steht sie neben der Schaffensfreude, vor dem gequälten Handwerks-Rezensenten aber steht wie ein lästiger Spuk die Fabrizierung seines Artikels. Dabei hat er extra noch die Pein, die Tendenz der Zeitung, der er dient, und ihren Leserkreis respektieren zu müssen. Ich meine da einen anständigen Menschen und schalte jene brüchigen Individuen aus, die nach Hass und Gunst oder aus Neid oder im Hinblick auf persönliche Nebenzwecke und Privatvorteile den Rhadamanthus spielen. Manchmal auch Herostratus. Sie stecken Tempel in Brand, um Aufsehen zu machen.

Es bedarf keines Beweises, dass diese landläufige Art und Form der Kritik wertlos ist. Auch heillos. Denn die suggestive Wirkung des gedruckten Wortes ist stark. Gewiss liesse sich die rezensierende Schnellschreiberei abschaffen. Die Tagesblätter müssten ihre Leser nur daran gewöhnen, nicht schon zum Morgenkaffee Berichte über theatralische Aufführungen der vorigen Nacht kredenzt zu bekommen. Begreiflich müsste dem Philister gemacht werden, dass Schnelligkeit nicht das erste und dringendste Erfordernis eines Kunsturteils ist, sondern etwas anderes. Bei Apoll und allen neun Musen, etwas so ganz anderes!

Und bei vertiefter Arbeit des Kritikers, des ehrlichen, besonnenen, verständnisvollen, was kommt dabei für die Kunst heraus? Eine Frage, deren Antwort so klingt, wie das Rauschen der Blätter im Winde. Zurück bleibt die Frage, das Rätsel, das Geheimnis. Man müsste nun mit Gründlichkeit das Sachliche der Frage behandeln, d. h. man müsste ein Buch schreiben. Ein Buch, das zugleich eine Geschichte der Kritik wäre, ge-

schrieben von einem tiefsinnigen und unabhängigen Manne, rücksichtslos, ohne anderen Zweck als den der Wahrheit. Ein solches Buch wäre nicht lustig, es wäre herzzerreissend: das Martyrologium der Künstler auf allen Gebieten der schaffenden Kunst. Aber es könnte auch erhebend wirken, weil es zeigen würde, dass zwar die Person des Künstlers oft genug gesteinigt wurde, die Kunst selbst aber in der Reinheit und Schönheit ihrer Entwicklung nicht zu vernichten war.

In der antiken Welt der Griechen war die Kunst eine nationale Angelegenheit und ihr Dienst war Gottesdienst. Das Los ihrer Meister war nicht der Macht der öffentlichen Berufskritik unterworfen. Jetzt hat die Kritik eine herrschende Rolle, von der sie eben so souverän Gebrauch macht, wie der Künstler von seinem schöpferischen Individualitätsrecht, von dem er nicht lassen kann, auch wenn eine ganze Welt sich dagegen empörte. Denn der Künstler folgt einem dunklen Drang, einer geheimnisvollen Gewalt, die stärker ist als er.

Souverän sind beide, der Künstler wie der Kritiker. Aber vergessen werde nicht, dass die Souveränität des Künstlers die erste ist. Man kann sich den Künstler ohne Kritiker denken, aber nicht den Kritiker ohne den Künstler, z. B. Wagner ohne Hanslicke, doch nicht die Hanslicke ohne Wagner. Ohne Blumen gibt es keine Botanik und ohne Sterne keine Astronomie.

Es würde sich darum handeln, die Aufgabe der Kritik scharf zu umschreiben und zugleich ihren Wert und Unwert darzulegen. Der Wert kann einzig und allein der sein, zu fördern, mit Liebe den Künstler zu fördern und mit ihm die Kunst. An solchen wertvollen Förderungen fehlt es auch in unseren von allen möglichen „Richtungen" durchströmten Zeiten nicht. Aber im allgemeinen hat sich das richtige Verhältnis verkehrt. Grösser als die Förderung ist die Hemmung durch die zünftigen Kritiker. Man wende nicht ein, dass selbst ein einflussreicher, das unselbständige Publikum beherrschender Kritiker nicht die Macht besässe, etwas zu hemmen. Er ist ohnmächtig der Kunst und ihrer Entwicklung gegenüber. Sogar mit dem grössten Zeitungsblatt lässt sich Gott sei Dank das Licht nicht verhängen. Auch dem Künstler kann er zwar den Teufel nicht austreiben, aber er kann ihm die Dornenkrone aufsetzen. Er kann ihm den Erfolg, den er zu seiner Ausbildung braucht, erschweren und diesen Erfolg in die Zukunft drängen, seine geistige und materielle Existenz kann er unterbinden, er kann ihm Leid zufügen, und das ist gerade genug. Beispiele, sogar tragische, kann jeder, der etwas weiss, aus allen Gebieten der Kunst aufzählen. Aus jüngster Vergangenheit möge Anton Bruckner genannt werden. Er wurde durch Totschweigen und Schmähung in seinem Schaffen zwar nicht gelähmt, aber Wirkung und Erfolg wurden ihm geschmälert. Hanslick hat ihn behandelt wie einen Trunkenbold. Bruckner, sonst ein friedliches, frommes, gottergebenes Gemüt, war in dem einen Punkt tief verbittert. Hier hat er gehasst. Kein Wunder; denn zu schwer und hart waren die Steine, die ihm auf seinen äusserlich dürftigen Lebensweg gewälzt wurden, aus keinem andern Grund, als weil er ein genialer Himmelstürmer war. Nun sind beide tot, und Bruckner ist in der musikalischen Welt ein Triumphator geworden.

Man könnte als literarische Beispiele Kleist, Grillparzer, Nietzsche anführen, die von der liebevollen Umarmung der eisernen Kritiker-Jungfrau zwar nicht zu Tode gepresst, doch immerhin gemartert wurden. Aber es ist nicht nötig. Zu viele Beispiele gibt es; weniger aus der Zahl der Mittelmässigen,

die es in dieser auf das Mittelmässige gestellten Welt besser haben, als aus der Zahl der Genialen, die nicht verstanden und darum misshandelt werden.

Kritische Stimmführer können zwar der Kunst keinen Schmerz bereiten, wohl aber dem Künstler, und darin liegt die böse Gefahr, besonders weil einer, der immer zu Gericht sitzt, immer Zensuren erteilt, immer alles besser weiss, immer genau weiss, wie es der Künstler hätte machen sollen, nur zu leicht, wenn er nicht ein bedeutender und geläuterter Mensch ist, der Überhebung, Anmassung und Dünkelhaftigkeit verfällt. Bestärkt wird er in seinem arroganten Selbstgefühl noch durch die oft unwürdige Art, wie manche Künstler um seine Gunst werben. Selbst der winzigste Rezensent fühlt sich, weil er den Kerl, der sich da erfrecht, etwas zu schaffen, mit gnädigem Lob beschenken, oder ihn mit Tadel und Verweis bestrafen kann, wie's ihm beliebt. Dieses wollüstige Gefühl erhebt ihn bis zu den Sternen, aber prostituiert und entwertet ihn auch.

Ich sehe ab von den Jammervollen, die von Amts wegen jährlich einige Hundert ganz verschiedener Bücher ohne Wahl, wie sie ihnen eben der bunte Zufall hinwirft, verschlucken und verdauen müssen. Ich sehe ab von den Kamaraderie-Kritikern, die, so wird mir gesagt, zumeist Dichter und Redakteure zugleich sind und im modernen kritischen Orchester erste Geigen spielen sollen. Ich sehe ab von der Masse unsachlicher, rein persönlicher Kritiken der Freunde und Feinde. Wenn irgend einer, der ein Buch veröffentlicht hat, nur jene kritischen Zeitungsartikel in Betracht zieht, die von vollkommen Fremden herrühren, so ist er zunächst verblüfft von den aus der Wurzel treibenden Widersprüchen. Hosianna und kreuzige. So ähnlich wie Tag und Nacht sind die Urteile, und so ähnlich ist deren Motivierung. Und dabei soll der arme Verfasser etwas lernen. Denn lernen durch die Kritik, das wäre das Ideal. Er lernt wirklich etwas: er lernt die Kritik missachten und schätzt an ihr höchstens den Wert der Reklame. Und damit gerät er auf einen falschen Standpunkt. Denn die Kritik ist das erfrischende Salz der Kunst, sie ist wertvoll, sie kann es sein und soll es.

Schon am Anfang dieser Bemerkungen wurde auf die Eigenschaften hingewiesen, die ein wirklich berufener Kritiker haben müsste. Wer soll kritisieren? Jedenfalls nicht das nächstbeste Mitglied einer Redaktion, das eben Zeit hat. Kritisieren sollte der Meister vom Fach, so ist es naturgemäss in jedem Gewerbe. Auf dem Kunstgebiet ist's umgekehrt: da geschieht es, dass der grüne Jüngling den Meister kritisiert. Das eine ist über jeden Zweifel erhaben, wer kritisiert, muss selbst etwas können. Man kann finden, dass die wirklichen Kenner in ihren Kritiken viel massvoller und milder sind als die zunftmässigen Rezensenten, die sonst nichts können. Wie einzig liebevoll hat sich Tieck in eine fremde Individualität zu versenken und sie, wo's not tat, zu stützen vermocht. Was alles hat Liszt durch sein so gern anerkennendes Urteil, durch Rat und Tat gefördert. Der Meister hat eben den weiteren Blick, das tiefere Verständnis. Er kennt die Schwierigkeit des Schaffens und ehrt es in jeder eigentümlichen Gestalt. Und er kennt den inneren Prozess des Schaffens und die Technik der Kunst. Diese beiden Punkte sind besonders wichtig. Wer in ethischen Dingen zu Gericht sitzt, muss ein Psychologe sein und die Gesetze kennen. Wer in ethischen Dingen urteilt, muss in die Geheimnisse des schöpferischen Prozesses eingedrungen sein und die Technik verstehen.

Es kommt vor, dass der Kunstmeister irrt im Urteil über andere. Mancher bedeutende Dichter hat über einen anderen bedeutenden Dichter etwas Schiefes ausgesprochen. Nicht aus Unverständnis, nicht aus üblem Wollen. Der Grund ist psychologisch. Der Meister ist eingeengt von seiner starken Individualität, oder er ist in seiner eigenen inneren Entwicklung dem andern so weit voraus, ist so harmonisch durchbildet, so fest gefügt in sich selbst, dass er für die ungestüme Gärung des Werdens, für die Umbildungen der Seele den Sinn verloren hat oder gar davon abgestossen wird. Nicht selten ist die Gebundenheit des Genies in der Einseitigkeit. Trotzdem ist Meinung und Urteil des Meisters immer interessant, auch dort, wo er irrt, und oft genug verleiht es dem Jünger Flügel.

Wenn einmal ein zünftiger Rezensent die Buchausgabe seiner kritischen Zeitungsartikel wägt, dann merkt man erst, wie minderwertig sie sind, wie sie ganz dem Tag, dem Augenblick, der Zufallsstimmung gedient haben. Wie anders, wenn das ein Meister tut, ich meine nicht gerade ein akademisches Petrefakt. Ein Buch von Fontane liegt vor, nichts enthaltend als sehr knappe Journalberichte über Theateraufführungen. Es ist reizend zu lesen. Jeder Artikel ist ein kleines abgeschlossenes Kunstwerk. Und wie viel Liebe und Güte liegt darin und wie viel Kunstverstand! Der Dichter wie der Kritiker kann da lernen. Immer dringt Fontane auf den Kern, den er von der Schale loszulösen weiss. Da wird nicht geflunkert, denn der Könner ist's, der spricht, der überlegene Künstler, der so gern anerkennt, was anzuerkennen ist. Liest man solche Kritiken, so gewinnt man Freude an der Kritik und sieht, dass sie selbst eine Kunst ist.

Das ist's! Auch Kritik ist Kunst. Lessing hat es unsterblich bewiesen, und ist auch nicht jeder Kritiker so glücklich wie er, der zum Gesetz gleich das Beispiel liefern konnte, so muss doch die Kunst der Kritik derjenige besitzen, der es wagt, über Kunstwerke zu urteilen. Er braucht keine Statue modellieren, kein Bild malen, keine Dichtung, keine Symphonie hervorbringen zu können. Aber ein Künstler muss er sein im Nachempfinden des Kunstwerks. Und von der kritischen Analyse muss er sich zur Synthese erheben können; nicht bloss niederreissen, kritisch aufbauen muss er können; und die Kunst literarischer Darstellung muss er besitzen, den Stil der Persönlichkeit. Dann ist seine Kritik schöpferisch und er selbst ist ein Schaffender. Dass er sich seiner moralischen Pflicht, der Verantwortlichkeit seines Amtes stets und voll bewusst ist, ist selbstverständlich.

Wir besitzen solche Kritiker. Aber nicht viele. Die andern gehören zur Herde. Wie da abzuhelfen ist? Ich weiss es nicht. Gegen Reformen bin ich etwas misstrauisch, zu denen eine gänzliche Abänderung der menschlichen Natur nötig wäre. Wir kennen diese Natur aus einer Geschichte von ungefähr 6000 Jahren. Der Tanz der Gestirne ist immer derselbe und täglich wiederholt sich Charakter und Geschick der Menschen. Aber jeder einzelne kann bei sich selbst zu reformieren anfangen; dazu ward ihm die sittliche, die transzendentale Freiheit. Die eigene Persönlichkeit umformen, häuten, ausbilden, meinetwegen siebenmal die Schlangenhaut abwerfen, bevor einer sich zum Richter erhebt über die feinsten und erhabensten Gebilde des menschlichen Geistes und Gemütes — der göttlichen Kultur.

Max Havelaar:

Die Dichtung.*)

„Dichter über Dichter."

Das Motto stimmt skeptisch. Es erregt Hoffnungen, spannt Saiten, die immer bereit sind zu tönen — man erwartet schöne Linien, Prunk und Purpur, Funken, die blitzend um einen edlen Bruder spielen. Die Sinne recken sich in eine Höhe, unter der das Gute in den schalen Farben des Alltags glänzt, die Worte sich in einen dichten Schleier hüllen und nur die tiefsten Töne an unsere Seele gelangen lassen. „Dichter über Dichter" ...

Und wie dann die schmalen Bändchen enttäuschen ...

Der Skeptischste wird Offenbarungen verlangen. Wird hoffen, dass sich Schleier lösen, die uns die starre und schwerzugängliche Seele eines Dichters verhüllen. — Es sind frischgeschriebene Skizzen, voll Lebensernst und kritischer Belesenheit. Was wir am Journalisten als wohlgefügte Bildung verzeichnen, verletzt am Dichter. „Was brauchst du Daten und Ereignisse. Was sprichst du von historischen Verknüpfungen. Singe doch." In einigen findet man diese Forderung erfüllt: Die zarte Atmosphäre, die den Dichter umschliesst, die Dinge seiner Welt umzittert, ist in einigen dieser Bände mit grosser seelischer Kunst nachgedichtet. Man hat die Empfindung: so — und nur so hat sich ein stilles Leben aufgelöst in das weite Meer der Welt ...

Es mag eine Einzelzergliederung folgen. In apodiktischer und lexikographischer Form, unterworfen den Bedingungen der Raumökonomie.

Über Ibsen schrieb Paul Ernst, wie ein Soziologe über einen Reformer schreibt. Unter der Optik der Sittenkultur. Ohne Ahnung der leisen und angedeuteten Mystik. Über Anzengruber J. J. David, der ihn zu einem Nippes jungwienerischer Prägnanz stilisierte, nicht ohne den treuherzigen und tapferen Glanz seines Werkes in stillen Reflexen anklingen zu lassen. Über Viktor Hugo Hugo von Hofmannsthal: ein Meisterwerk voll farbiger und tonreicher Anklänge, voll Kolorits und dämmernder Assonanzen — ein Symbol, das den Dichter intuitiv vor die Sinne führt. Über Leo Tolstoj berichtete Julius Hart, mit einer spielerischen und gekünstelten Verzerrung des Propheten zum Mystiker, des Reformers zum Dichter, des Moralisten zum Stilsucher. Hölderlin fand in Hans Bethge eine treue und warme Seele, die allzu biedermännisch liebt; er schrieb auch über Jens Peter Jacobsen voll rührsamer und stiller Erinnerung, mit reinen und reichen Nachklängen. Über Liliencron schrieb Paul Remer: ein derbes und frohes Buch voll einfältigen Deutschtums und klarer Besonnenheit, das mehr als den Dichter vor Augen stellt: die Sphäre seiner Schaffens-Stimulanzen. Über Boccaccio und Franz von Assisi schrieb Hermann Hesse, in archaisierender und wohlgetönter Sprache, in blasser, nervöser Holzschnittmanier. Weniger an Giotto anklingend, als an E. R. Weiss, weniger Stil als Raffinement. Cervantes fand in Paul Scheerbart eine brüderliche Seele: sehr toll, sehr freudig, sehr

*) „Die Dichtung." Eine Sammlung von Monographien. Herausgegeben von Paul Remer; verlegt bei Schuster u. Loeffler (Berlin). Mit Buchschmuck von Heinrich Vogeler.

stimmungsvoll und sehr ermüdend. Nicht ohne eine herzliche Zuneigung zu dem Verfasser zu erwecken. Von Gottfried Keller erzählte Ricarda Huch, voll liebevollen Eingehens und fraulicher Verehrung, voll intimer Feinheiten und sachlicher Verkennung, sehr national und also sehr kurzsichtig. Von Mörike Gustav Kühl: lau und oberflächlich, dafür schlecht stilisirt. Die Droste fand in Wilhelm von Scholz, die Ebner-Eschenbach in Gabriele Reuter verständnisvolle Künder: jener voll feinsinniger Andeutung und unpraktischen Zusammenbaus, mit einer edlen Offenheit; weniger pointierend und weniger accentreich als sein Hebbel, der unverdorbenen Gemütern eine klare und einsichtige Anregung gibt — die Reuter in sanften und satten Nachzeichnungen, ohne selbstsüchtige Kurven und lächelnde Entgleisungen. Heinrich Harts Peter Hille ist eine kritiklose Freundeserinnerung, voll belangloser Details und stumpfer Einspürungskraft. E. T. A. Hoffmann und Wilhelm Busch hat Richard Schaukal biographiert: Busch etwas leichtsinnig überschätzend, mit Jubiläumsfeierlichkeit; derbe Humore heuchelnd, die seinem empfindsamen Temperament fern liegen — Hoffmann in wundervoller Schlafrockmanier, in flotten kühnen Kohlestrichen. Im freudigen Vorbeijagen sind „Lichter aufgesetzt", die immer ein verborgenes und intimes Plätzchen erhellen. Der d'Annunzio von Alberta von Putkamer ist eine mässige Novelle, zerfällt in deskriptive Einzelbilder, ohne mehr als Untermalung zu geben. Leo Greiners Lenau ist bei aller Willkürlichkeit stilecht, historisch-sinnfällig und von Lenauscher Melancholie der Sinnlichkeit getragen. Etwas ins Dunkle verzerrt, ins Dämonische getaucht — aber in reiner Stunde herzwarm erschaut. Pastors Novalis und Homer sind Dilettantenstücke von erstaunlicher Vielseitigkeit, voll geschraubter Stimmung und unwahrer Träumerei — perspektivenlos und voll guten Willens. Die Whitman-Schrift von Johannes Schlaf ist von reizvoller Originalität, wüst und wild in der Konzeption, eng und dürftig im Gesichtskreis, aber rein und ehrlich in der Begeisterung, tief und voll in der Resonanz: von fast pathologischer Deutlichkeit des Unterbewussten — bei aller Verzerrung der Dimensionen zeichnerisch gesehen. Über C. F. Meyer hat Wilhelm Holzamer geschrieben: klein und verschroben, ins Grosse strebend und fortwährend umfallend; immer das Richtige und Treffende ahnend, und gewunden und unklar das Falsche berichtend. Sein Kleist-Essay ist von ähnlicher Stimmung getragen: mit einem Blick auf das Heroische und dem Bestreben nach innerer Spannung, ohne mehr als eine Novelle von einleuchtender Deutsamkeit zu sein. Franz Servaes hat sich ernsthaft bemüht, Theodor Fontanes märkische und selbstverständliche Psychologie in gleichwertigen Worten nachzuprägen: über eine gewisse Biederkeit und lauwarme Herzlichkeit ist er nicht hinausgekommen. Über Grabbe versuchte sich O. Krack klarzuwerden: mit unzulänglichen Mitteln und unüberbrückbarer Wesensverschiedenheit. Alles, was Grabbe an Traditionswerten besass, was er erstmalig aus dem Strom einer gärenden Zeitstimmung kristallisierte, ist ihm vollständig entgangen: in seiner sinnflachen Nüchternheit und einseitigen Ehrlichkeit wohl das schlechteste und gefährlichste Buch der Sammlung. Über Richard Wagner hat Hans von Wolzogen berichtet: in der bekannten paralytischen Wahnfriedweis der bayreuther Meistersinger, nicht ohne — bei aller gigantischen Verzeichnung — das Wesentliche Wagners zu verkennen. Über Schiller schrieb Fritz

Lienhard: aus falschen Gesichtspunkten, voll Centenarbegeisterung und freudlosen Jubels. Voll Scheingelehrsamkeit und Similistimmungen, voll Literatenhochmuts und ehrlicher Brusttöne. Über Paul Verlaine schrieb Stefan Zweig: voll kennerischer Melancholie und trüber Reize. Mehr der träumerische Nachklang eines friedlosen Herbstabends über das lyrische Phänomen Paul Verlaine: in vornehmen, hauchenden und weissen Kreidestrichen . . .

Hélas! Fünfundzwanzig deutsche Dichter! Eine Attacke gegen fünfundzwanzig deutsche Dichter!! Fertig! —

Ich habe nichts begründet und mit eindeutiger Schärfe umgrenzt. Es war meine Absicht: den Nachklang eines jeden Buches in die entsprechenden Worte zu bringen. Die Wege aufzuzeigen, die mir diesen oder jenen Eindruck vermitteln, wäre eine undankbare und schwierige Arbeit. Und dann: die Psychologie beweist nichts. Und dann: fünfundzwanzig deutsche Dichter . . .

Wenige Bände erfüllen die Erwartungen, die man hegt. Die meisten dieser Dichter leiden unter dem Druck der Tendenz, ihre Seelen in die Kostüme früherer Zeiten zu zwingen, mit ihrer schöpferischen Einseitigkeit den Kulturstrom von damals in sich zu gebären und ihn selbstbefruchtend wirken zu lassen. Das ist das Danaiden-Geschenk des Kritikers, der ewig in fremden Seelen sucht, um seine eigene zu finden; tausend Bilder in seine Seele zu zwingen, um ihren Reflex mit dem verdeutlichenden Eigenblut seiner Sehnsucht zu schildern —: ein sehr mühevolles Amt und eine sehr aufreibende Kunst, die nur in hohen und geweihten Hallen ihre Freunde findet. In arbeitsamer Bildung durchleben sie Jahrhunderte der Kultur, um eines Seelen-Freundes Bild in gesteigerter Lebenswärme von den grauen Tönen des Tages zu lösen.

Die Formel der praktischen Erfahrung aber lautet: Nicht der Beruf bürgt für den Wert des Buches. Er zeichnet nicht einmal seine Sphäre. Kerrs „Schauspielkunst" — um eines verehrungswürdigen Meisters Werk zu nennen — steigert die ästhetische Lust um das Zehnfache, als alle Bände dieser Sammlung. — —

„Die Sammlung wird fortgesetzt." Unter den Angekündigten finde ich: Goethe von Hartleben, Euripides von Bahr, Dostojewsky von Gustav Landauer —: Hoffen wir. Lessing von Otto Ernst, Dehmel von Gustav Kühl —: Fürchten wir. Eine Luther-Parodie von Adolf Bartels —: Lachen wir — —

So soll es nicht enden. Der Wunsch Remers war zu künstlerisch, sein Können ist zu fein, um diesen Aufsatz mit Bartels ausklingen zu lassen. Es geht eine gewisse Lebensfreudigkeit durch diese Essays, eine optimistische und schaffensfrohe Ruhe, die von der Mystik des Lebens nichts weiss, die ruhsam und traulich stimmt. Ein offenes Herz vermag vielleicht in den schmalen mattvioletten Bändchen die „Idee" eines geliebten Dichters klarer und sinnfälliger zu sehen. Es vermag vielleicht, Aufschlüsse zu entdecken, wo wir schon wissen. . .

Es ist nämlich möglich, dass aller Tadel auf unser grosses Vorherwissen und -Wünschen zurückfällt . . .

Dann allerdings muss die Kultur ausgerottet werden, das Naive in dem Hauskleid der Bürgertugend auf den Thron gesetzt und das „revenez" lauter und eindringlicher erschallen. Aber man muss schon sehr, sehr naiv sein, um unter diesen Voraussetzungen Kritiker zu bleiben.

SELBST- UND GEGENKRITIK

René Schickele über „Holz und Schlaf".

In der Nummer der „National-Zeitung" vom 14. Dezember d. J. hat Herr René Schickele eine Rezension über Samuel Lublinskis Broschüre: „Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte"*) veröffentlicht. — Da ich denn doch wohl bei dieser Angelegenheit in Frage komme, seien mir zu dieser Kritik des Herrn Schickele ein paar Bemerkungen gestattet.

Die Rezension, die Lublinskis Broschüre recht oberflächlich behandelt und ihren Gegenstand lediglich aus einer flüchtigen subjektiven Empfindung heraus beurteilt, die ein offenbares Faible für Arno Holz verrät, enthält unter anderem folgenden Satz: „In seiner kleinen Broschüre ‚Holz und Schlaf' stellt er (Lublinski) als gewissenhafter Arbeiter sein ganzes ‚Aktenmaterial' zusammen und zieht die Schlüsse, die ihm notwendig scheinen, um einen Mann tot zu machen . . ."

Ich will Herrn Schickeles Rezension, die man nicht nur oberflächlich, sondern stellenweise geradezu faselig nennen muss, im übrigen zufrieden lassen; nur der oben zitierte Satz soll mich interessieren.

Ich frage Herrn René Schickele: wo denn der „Mann" ist, den Lublinski „tot machen" will? Ich sehe ihn nicht. —

Das letzte Kapitel von Lublinskis Broschüre hat Herr Schickele — wie so manches andere noch — einfach totgeschwiegen. In diesem ist aber mit wünschenswertester Deutlichkeit, durch einen an mich gerichteten Brief des Herrn Professor Siemerling, enthüllt: dass Holz dem Herrn Professor Siemerling eine falsche Diagnose untergeschoben hat, des Inhalts: ich sei unheilbar grössen- und verfolgungswahnsinnig — eine Diagnose, die Arno Holz veröffentlicht hat und die Jahre lang über mich zirkulierte!!

Will Herr René Schickele jemanden, der sich eine Vorspiegelung falscher Tatsachen von solchem Charakter zu Schulden kommen liess, einen „Mann" nennen, so mag er's auf seine Verantwotrung hin tun; er mag sich dann

*) Stuttgart, Axel Juncker Verlag. 1905.

freilich vor dem Verdacht der „moral insanity“ hüten. Man hat in unserem so „exakten“ Säkulum gar leicht eine „Pathologie“ auf dem Hals! —

Ferner übergeht Herr Schickele völlig: dass Holz, indem er mir vor Jahren seine Korrespondenz entzog und mir die meine, an ihn gerichtete, nicht austauschte, mich in der Fehde mit ihm auch nach dieser Richtung hin lahm zu legen suchte!

Will, abermals, Herr Schickele die Behauptung verantworten, dass in solcher Weise ein „Mann“ handelt? . . .

Ich setze nun noch hinzu — was Herr Schickele vielleicht inzwischen nun auch durch meine neuste Broschüre „Mentale Suggestion“ erfahren hat —, dass Arno Holz eine andere direkte Lüge in die Öffentlichkeit gesetzt hat: die, dass wir damals nach „Papa Hamlet“ nun nicht mehr bereits fertig von mir vorliegende Stoffe gefeilt, sondern uns über neue geeinigt hätten; wobei er die Sache so hinstellt, dass Themen, Disposition und alles Wesentliche nach dieser Richtung von ihm, Holz, stamme. — Eine grobe Unwahrheit, da alle übrigen Stoffe der „Neuen Gleise“ gleichfalls bereits fertig von mir vorlagen und überdies durchaus selbständig von mir ausgeführt und ausgefeilt wurden!

Wie Arno Holz nun die unerhörte Unverfrorenheit aufbringen konnte, diese Lügen überhaupt zu wagen? Nun: er hoffte mich eben durch die oben erwähnte gefälschte und verleumderische Diagnose bête gemacht zu haben. —

Ich hoffe, Herr Schickele wird nach diesen Ausführungen überzeugt sein, dass Lublinski hier nicht einen „Mann“ „tot macht“, sondern lediglich einen Menschen dekouvriert, der mir jahrelang den schwersten moralischen Schaden zugefügt und auf meine Kosten einen nicht unbeträchtlichen Bruchteil seiner Existenz bestritten hat! Und ich meine, Herr René Schickele hätte gut und gern — mit Rücksicht auf solche Tatsachen — seine Rezension ein wenig gewissenhafter abfassen dürfen.

Weimar. Johannes Schlaf.

Offene Anfrage an Herrn Stauf v. d. March.

In der „Umfrage IV.“ dieser Zeitschrift und in dem Artikel „Zensur, Theater und Kritik“ derselben Nummer bringen Sie sehr scharfe Ausführungen über die Auswüchse der heutigen Kritik, teilweise mit ausdrücklichem Hinweise auf die Wiener Verhältnisse. Da mir diese Ausführungen durchwegs in dem bekannten „Brusttone der Überzeugung“ vorgetragen zu sein scheinen, so darf ich wohl annehmen, dass es sich Ihnen nicht bloss darum handelt, solche Kritik zu treffen, die Ihnen persönlich unangenehm ist, sondern auch alle übrige, sofern sie eben jene Grenzen der Wohlanständigkeit nicht einhält, innerhalb welcher wir alle — ich denke, Sie mit inbegriffen — Kritik respektieren wollen und müssen.

Ich erlaube mir deshalb die Anfrage an Sie: Ist es Ihnen bekannt und — wenn dem so ist — billigen Sie es, dass in der Nummer vom 1. September d. J. Ihrer Zeitschrift „Neue Bahnen“ eine die Grenzen der Wohlanständig-

keit in der gröbsten Weise verletzende „Kritik", richtiger: Anflegelung, meiner Person mit Beziehung auf mein dramatisches Werk: „Der Schleier der Maja, drei ernste Szenen" enthalten ist? — Ich bemerke hierzu, dass dieses Opus, das bereits 1904 erschienen ist, sonst ohne Ausnahme von der Kritik gewürdigt, teilweise sehr hoch gewertet worden ist, dass es am 21. Nov. 1904 im Salzburger Stadttheater seine von vollem künstlerischen Erfolge begleitete erste Aufführung erfahren hat, wie sämtliche dortigen Blätter und zahlreiche auswärtige Blätter festgestellt haben, nnd endlich, dass es mit ebenfalls starkem Erfolge von mir (teilweise) an einem Autorenabende der deutsch-österreichischen Schriftstellergenossenschaft in Wien zum Vortrage gebracht worden ist. Das Werk hat also seine Feuerprobe längst und mehrfach bestanden, ehe Ihr Referent sich herausnahm, es in einer Weise zu verunglimpfen, die ich durch wörtliche Anführung am besten kennzeichnen werde.

Da ich aber bei den wenigsten Lesern die Bekanntschaft mit meinem Werke voraussetzen kann, so darf ich mir wohl gestatten, durch Wiedergabe einer Probe aus demselben die Leser selbst vor die Entscheidung zu stellen, ob Werk und Kritik einander entsprechen. Ich wähle hierzu den seiner Abgeschlossenheit wegen sich am besten eignenden ersten Teil des Eroshymnus aus der zweiten Szene (Der Nazarener), den Julia, des Pilatus Tochter, auf Geheiss ihres Vaters vorträgt, nachdem dieser den vor ihm erschienenen angeklagten Nazarener in Ungnade entlassen hat.

„O Eros, allerhaltender Gott, allverwaltender,
Der du aus hohem Olympos herniederkommst
Zu uns Menschen,
Uns mit deiner Gunst zu erfreuen,
Sei gegrüsst!
Göttlicher Eros, Allerhalter,
Der du beständig mit zarter Hand
Saite um Saite berührst
Und aus süssem Doppelklang ewige Harmonie webst,
Die dann in tausendfältigem Chor über die Erde hallt, die menschenwimmelnde,
O, Eros, der du nicht nur das holde Rot auf der Jungfrau Wange hauchst
Und mit Wohlgeruch ihr dunkles Haar salbst,
Nicht nur des Jünglings Arm mit liebender Kraft erfüllst und seine Lippen,
erglühend, zum Kusse kräuselst,
Nein, der du selbst noch des Greises erkaltende Hand, der Matrone welkende
Stirne
Mit dem Feuer der Erinnerung erwärmst,
Dass sie noch einmal teilhaftig werden verblichener Freuden
An ihren Kindern und Enkeln:
Eros, allerhaltender Gott, sei gegrüsst!"

Die „Kritik" in den „Neuen Bahnen" aber lautet folgendermassen:

F. Feldegg. Der Schleier der Maja. Verlag Karl Konegen, Wien.

Der Titel ist so bedeutungsvoll und der Inhalt so unbedeutend, ach Gott, so unbedeutend: Eigentlich schade um jedes Wort, das man über diese „ernsten Szenen" verliert. Aber da ich das Buch besprechen soll, muss ich doch wohl irgend etwas darüber sagen, Herrgott, was denn? So arm an Gedanken, so kindlich in der Erfindung, so schwunglos und miserabel in der

Form ist Seite um Seite, Satz um Satz. Und dabei pretentiös — ah, darüber, aber auch nur darüber lässt sich sprechen. Das muss man festnageln. Die Widmung lautet: „Den Wenigen in Würdigung.“ Nicht weniger hochtrabend ist das Motto. Aber lassen wir auch das! Der Verfasser ist genugsam durch die Blamage, so etwas zu veröffentlichen, bestraft. Ich erwähne nur noch — bitte, nur so vorübergehend, als eine bezeichnende Probe — die Stilblüte, die ich beim ersten Aufschlagen in einer Regiebemerkung fand: „Er legt sich auf den Rücken.“ Ja, verehrter Autor, auf den Bauch legt man sich allerdings nur bei den Schmerzen, die sich unfehlbar während der Lesung Ihrer „ernsten Szenen“ einstellen. Fr. T.

Und nun frage ich Sie, Herr Stauf v. d. March, als ehrlichen deutschen Mann: Trifft auf solche „Kritik“ nicht Wort für Wort zu, was Sie auf Seite 227 dieser Zeitschrift selbst sagen?: „Es ist faul in der Republik der Kunst, aber das Faulste ist wohl die Kritik. Der Natur nach ein Virgil, der Dante durch Hölle und Himmel geleitet, ward sie allgemach zum Gelegenheitsmacher, der mehr als einmal die Dienste eines Bravo, dann wieder die eines Hanswurstes besorgt.“ Ich für meinen Teil möchte mich in Ansehung der in Rede stehenden Kritik diesmal für die zweite Alternative entscheiden, weshalb ich auch auf diese Kritik bisher mit keinem Wort reagiert habe. Allein, da Sie in so beweglichen Worten wider die Übergriffe aller Kritik schrieben, bitte ich Sie um Antwort auf die oben gestellte Frage.

Wien. Ferdinand v. Feldegg.

Im Zauber der Wartburg.*)

Ob es viele Autoren gibt, die wie ich unter der „Duplizität der Ereignisse“ leiden? Ich weiss es nicht. Jedenfalls habe ich wiederholt das fragwürdige Vergnügen genossen, von einem Teil der Tageskritik just da als „Nachahmer“ und „Nachtreter“ begrüsst zu werden, wo mir unbedingt die „Priorität“ zuzuerkennen war. Als die „Offiziers-Romane“ aufkamen, als „Jena und Sedan“ die Gemüter beherrschte und Herr Bilse die Menschlichkeiten seiner kleinen Garnison zum besten gab, liess einer meiner Verleger — aber durchaus nicht „deshalb“, sondern „trotzdem“ — meinen Roman „Pater Fulgentius“, den Roman eines Leutnants und einer traurigen Duellgeschichte, erscheinen — notabene, nachdem das Manuskript bereits zwei volle Jahre, bezahlt und druckreif, in seinem Schrank gelegen hatte. Für die natürlich zufällige Saumseligkeit des Verlegers, der „nachhinkte“ anstatt „vorzumarschieren“, büsste ich mit dem „vernichtenden“ Urteil eines angesehenen Blattes: mich hätte der Ruhm und die geglückte Spekulation „der anderen“ nicht schlafen lassen. — Der dritten Auflage meines Epos „Der Pfeifer von Dusenbach“ gaben verschiedene kleine Blätter die — natürlich durch kein einziges Wort bewiesene! — apodiktische Empfehlung mit, das Epos sei eine absichtlich dem Meister nachgedichtete süssliche Baumbachiade. Ich habe —

*) G. Müller-Mannsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

leider — bis heute von Baumbach nur einen Vierzeiler gelesen. Dass es mir schlecht bekam, wenn andere (und sogar Franzosen) die wohldurchdachten „Titel“ meiner Bücher (ich erinnere nur an „die Ma“, an „Brautnacht“, an „Römische Liebesopfer“ u. s. w.) usurpierten, daran habe ich mich längst gewöhnt. Schliesslich ist mir auch das tragikomische Phänomen der „Doppelgängerei“ nicht erspart: ich hatte schon eine stattliche Reihe von belletristischen Schriften herausgegeben, als in München der hochbefähigte Lyriker Gustav Adolf Müller aus Cassel mit vorzüglichen Leistungen auf die literarische Arena trat. So konnte es geschehen, dass mein eigener Bruder sich mir eines Tags als Käufer eines Bandes „meiner“ Gedichte vorstellte, die — ich gar nicht gedichtet habe. Wenn man Müller heisst und dichtet, so ist das die sorgenvollste Laufbahn, die das Schicksal einem jungen Mann bereiten kann . . . .

Mit diesem „persönlichen“ Bewusstsein ging ich vor zwei Jahren ins Land der heiligen Elisabeth und der Minnesänger. Am Fusse der Wartburg prüfte ich das Wort des kunstsinnigen Wartburghüters auf seine subjektive Berechtigung: „Die Wartburg kriegt jeden 'runter!“ Und — sie hat mich „runtergekriegt“. Ich erschloss Herz und Sinne den Weiheklängen, die noch heute verträumt um die deutsche Wartburg weben. So schrieb ich — mein Herzblut pulsiert darinnen! — den historischen Roman aus der Zeit Elisabeths: „Im Zauber der Wartburg“. Und als ich am letzten Kapitel ankam, da las ich ein Inserat im Amtsblatt, und meine Freunde überschrieen sich mit der Kunde: „Soeben ist ein grosser Wartburgroman erschienen.“ Es war der, wie ich bald las, vielgerühmte Roman „Wartburgkronen“ von Arminius, der etwa zwanzig Jahre vor dem meinigen spielt. . . . Ich hatte also wieder die „Duplizität des Ereignisses.“

Zwar gehe ich — im Leben wie im Dichten — unbekümmert um rechts und links, still und keiner literarischen Sippe verfront, meine via passionis. Aber es schmerzt doch, selbst von Menschen, denen man ein bisschen Gerechtigkeit und Denken zutrauen sollte, für Ereignisse verantwortlich gemacht zu werden, die „jenseits unseres Willens“ keimen und reifen. Denn obwohl Stoff, Weltanschauung und Behandlungsart in meinem Roman mein ureigenstes Besitztum sind und obwohl ich — begreiflicher Weise — die mir warm empfohlene Dichtung von Arminius erst jetzt „lesen werde“, so wird doch von jenen Kritikern, die bloss die — Umschlagseiten lesen, das grosse Wort gesprochen werden, ich hätte „nunmehr auch“ einen Wartburgroman veröffentlicht. In diesem „nunmehr“ liegt die bösartige Kläffernatur der Kritik unserer Tage und mein „Pech“ ausgesprochen.

Soll ich mich nun aufhängen oder mein Buch, an dem schon recht viele ihre Freude haben, in Demut und Zerknirschung vor dem Tor der Wartburg verbrennen? Hermann Hango in Wien, der eine prächtige „Nausikaa“ schrieb, als meine Nausikaa, schon jahrelang publiziert, im Bremer Stadtteater ihre Première erlebte, ist heute noch ein Lebender und Schaffender. Mein Roman von der Saalburg „Das Grab am Rhein“ hat andere auf den poetischen Schatz, der dort zu heben ist, aufmerksam gemacht: diese Schatzgräber erfreuen sich des besten Wohlbefindens. Item — ich gedenke gleichfalls noch eine Weile in dieser „kritischen“ Sphäre zu atmen und bitte nur um gütige Entschuldigung, dass ich — Gustav Adolf Müller heisse. Wenn ich nach meinem Tode wiedergeboren werde, dann will ich vorsichtiger sein, nicht nur

in der Wahl meiner Eltern, sondern auch — meiner Mitmenschen: ich werde mich nur zu einer Zeit gebären lassen, in welcher es lauter Dichter, aber keine „Kollegen“ oder „Kritiker“ im Sinne des zwanzigsten Jahrhunderts gibt.

Eisenach. Dr. Gustav Adolf Müller.

„Evoë!“*)

Wie es entstand!

Es schlief in mir — und wagte sich doch nicht heraus. Die Enge der Kleinstadt hielt mich in niederdrückendem Banne.

Da sah ich die blauen Wunderseen Italiens. Begrüsste jubelnd die bella Venezia. Ich berauschte mich an der Pracht und Grösse der Alpenwelt. Ich fühlte das wilde Pulsieren, das tolle Rasen der Grossstadt . . .

Ich lernte die Höhen und Tiefen des Lebens kennen — nun wagte ich es einmal, von dem zu schreiben, was in mir lohte und glühte und voller Sehnsucht hinausdrängte. Da schrieb ich „Evoë!“

Die kleine Titelskizze zuerst. — Sie brachte mir viel Anerkennung und auch einen guten lieben Brief von einem echten grossen Menschen. (Ein bekannter Romancier an eine unbekannte Kollegin.)

Sein Lob wirkte befruchtend auf mein Schaffen. Belebte den noch so oft sinkenden Mut.

So vollendete ich mein Skizzen- und Novellenbuch. Ich schrieb fast alles in stiller, heimlicher, mitternächtiger Stunde. Da kamen im geheimnisvollen Rauschen des Nachtwindes, der durch das offene Fenster drang, die Gestalten und Gedanken — ich schrieb und war voll grosser Freude, dass ich schreiben konnte, was ich in einsamen Stunden durchlebt, was meinen Geist beschäftigt hatte.

Aus innerster Tiefe der Seele heraus ist es gewachsen und trieb empor zum Licht . . .

Und jetzt ist es da! Es lebt!

Nun wird aber so manche kleinliche Krämerseele kommen und im Tone des engherzigen Philisters sprechen: die ganze Richtung passt mir nicht! Und andere werden vielleicht mit cynischem Lächeln mein Buch zur „pikanten Literatur“ zählen.

Doch das alles soll mir den frohen Sinn nicht trüben.

Ich selber bin mir bewusst, nur einem reinen dichterischen Impuls gefolgt zu sein, — und ich hoffe, die Zahl derer, die das erkennt, wird nicht klein sein.

Das mir vielfach zugerufene Wort „vivat sequens“ — es soll mir Ermutigung zu neuem Schaffen sein. Ich will auf dies hoffnungsfrohe Wort weiterbauen.

Breslau, Cl. Bernhardt.

*) Verlag E. Thielmann, Kreuzburg O.S.

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt. Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

Zur Whitman-Kritik.

Seit kurzem scheint in Deutschland das Verständnis oder wenigstens das Interesse für Walt Whitman zu erwachen. Einzelne Teile seiner Werke werden in Übersetzungen herausgegeben, und die Whitman-Artikel in Tageszeitungen und Zeitschriften mehren sich. Aller Voraussicht nach wird der Name Walt Whitman bald eine ähnliche Rolle spielen wie Thomas Carlyle oder John Ruskin, oder — Oskar Wilde. Eine Whitman-Gemeinde, eine Whitman-Mode und eine Whitman-Legende ist im Entstehen begriffen.

Die Whitman-Legende treibt bereits seltsame Blüten. Johannes Schlaf schreibt über Whitman einen verzückten Dithyrambus, weil er sich an dithyrambischen Gedichten Whitmans berauscht hat. Für Johannes Schlaf ist Whitman ein Mythos, ein übersinnliches Wesen, ein neuer Christus — weil Schlaf nicht den ganzen Whitman kennt.

Auch Leopold Weber kennt nicht den ganzen Whitman. Aber dieselbe Ursache hat hier eine verschiedene Wirkung. Nach Leopold Weber zählt nämlich Whitman nicht zu den Grossen der Weltliteratur. Für Weber (s. „Kunstwart" 1. Oktoberheft) sind Whitmans Ideen verschwommen, unklar, inkonsequent. Whitman ist der Sänger der Allheit und der Sänger des Einzelnen. Whitman preist idealistischen Individualismus und zugleich altruistischen Sozialismus. Das kann nicht stimmen. Das Recht der Einzelpersönlichkeit und das Recht der Gesamtheit — welche Gegensätze! Individualismus und Sozialismus — beides vereinigen zu wollen, welche Verschwommenheit des Denkens! Whitman ist unlogisch. Seine Gedanken zerflattern. Seine Gedichte schliessen sich selten zu künstlerischer Vollendung zusammen. Whitman ist kein Ganzgrosser. Whitman ist nur einer unter vielen. So glaubt Leopold Weber. So glauben nun wohl auch die 22000 „Kunstwart"-Abonnenten.

Ob Leopold Weber alle Gedichte Walt Whitmans gelesen hat? Ob er sie im Original gelesen hat und sie versteht? Er wird doch nicht einen Künstler nach ein paar unvollkommenen Kopien beurteilen, einen Schriftsteller kritisieren wollen, dessen Schriften er nicht kennt?

Whitman war sehr fruchtbar. In Deutschland ist kaum der zehnte Teil von Whitmans Lebenswerk bekannt. Auch in Amerika sind erst in jüngster Zeit bisher nicht veröffentlichte Schriften Whitmans im Druck erschienen: das von Kenedy herausgegebene Kanadische Tagebuch und die „Amerikanische Fibel", die Horace Traubel unter Whitmans Nachlass fand. Ein Beispiel vorschneller Kritik: Leopold Weber vermisst bei Whitman die Fähigkeit rechten Hassens und Grollens. Aber gerade in der „Fibel" zählt Whitman eine Reihe von Wörtern auf, durch die er seiner Leidenschaft Luft

zu machen pflegte: „Verräter, Feigling, Lügner, Ohrfeigengesicht, gemeiner Halunke, Gauner, Speichellecker“ u. a. m. Auch in den Gesprächen mit Horace Traubel wird derjenige, dem die Gestalt Whitmans bisher nur in mystische Nebelschleier gehüllt vorschwebte, einen Menschen aus Fleisch und Blut kennen lernen. Whitman hat die Leidenschaften der Seele wie die Leidenschaften der Sinne voll durchlebt. Er war ein Erdensohn wie jeder andere. Seine Weltanschauung war kein abstraktes Hirngespinst, keine blutleere Theorie, keine Kathederweisheit, kein verschrobener Idealismus. Sie ist aus praktischer Erfahrung und innerem Erleben hervorgewachsen. Es ist die Weltanschauung eines modernen Menschen, eines Demokraten, eines Amerikaners.

Demokratisch, modern, amerikanisch sind für Whitman synonyme Begriffe. Alles Europäische erschien ihm feudalistisch, unmodern, veraltet. Whitman will nicht nach dem ästhetischen oder ethischen Massstab eines deutschen Literaten klassifiziert, nicht im Überschwang blinder Ekstase verherrlicht, er will in der Totalität seines Wesens als Dichter, Prophet und Pionier einer wahrhaft demokratischen Kultur erfasst sein. Feudalistische Betrachtungsweise versagt bei dem amerikanischen Demokraten gänzlich. Der amerikanische Demokratismus hat mit dem aus Feudalismus geborenen Demokratismus deutscher Idealisten wenig zu tun.

Die deutsche Demokratie muss sich ihre Lebensformen erst suchen. So wie sie jetzt ist, wird sie leicht vulgär, im gesellschaftlichen Verkehr aufdringlich. Die amerikanische Demokratie ist wesentlich heroisch, selbstbewusst reserviert und doch von sozialem Geiste erfüllt. Der amerikanische Demokratismus schliesst den konsequentesten Individualismus nicht aus. Vielmehr beruht die Macht und Lebenskraft der amerikanischen Republik auf der Freiheit des Individuums. Nirgends kann sich die Einzelpersönlichkeit ungehinderter entfalten als in der Union. Nirgends gibt es weniger Partikularismus. Nirgends sonst hält das nationale Gemeingefühl Millionen freier Individuen so fest zusammen.

Die absolute Einheit der unendlichen Mannigfaltigkeit, das demokratische Prinzip an sich, strebt in den Vereinigten Staaten der Verwirklichung zu. Dieses Prinzip ist der Kern von Whitmans Dichtung und Philosophie, Whitman hat es in seinen „Demokratischen Ausblicken“ deutlich genug ausgesprochen. Und wer diese wichtigste seiner prosaischen Schriften nicht kennt, hat kein Recht, Whitman in den Himmel zu erheben, oder in die Reihen der Durchschnittsschriftsteller herabzusetzen. Dies soll nicht im besonderen für Johannes Schlaf und Leopold Weber, sondern für die deutsche Whitman-Kritik überhaupt gesagt sein.

Dr. O. E. Lessing.

Meine Polemik mit Arno Holz ist mir bekanntlich von Holz selbst aufgezwungen worden, der in meiner „Bilanz der Moderne“ Ehrenkränkungen entdeckte und mich deshalb verklagte. So wurde ich schliesslich gezwungen, die Broschüre „Holz und Schlaf“ zu schreiben. Darüber ist Herr René Schickele sehr verstimmt gewesen und liess sich also in der „Nationalzeitung“ vernehmen:

> Energie kann man Lublinski nicht absprechen. Die literarische Fehde mit Holz dehnt er ins Endlose. Er polemisiert ganze Bücher lang, er diskutiert zur gleichen Zeit mit jedem zweiten, der sich zu seinen Schriften geäussert hat, er kommt vor Eifer nicht zur Ruhe, bevor er nicht ebenso bekannt ist wie sein Blutgegner Bartels. Das ist nun einmal sein Ehrgeiz; ein jeder hat den seinen. In seiner kleinen Broschüre „Holz und Schlaf“ stellt er als gewissenhafter Arbeiter sein ganzes „Aktenmaterial“ zusammen und zieht die Schlüsse, die ihm notwendig scheinen, um einen Mann tot zu machen. Also: Holz hat an den Skizzen der „Neuen Gleise“ den grössten Anteil, an der „Familie Selicke“ soviel wie gar keinen. Holz hat den neuen naturalistischen Dramenstil angeregt, Schlaf ihn geschaffen. Nun wissen wir's. Immerhin steckt in den „Neuen Gleisen“ zehn mal mehr Kunst, als in der historisch unendlich wichtigeren „Familie Selicke“. Dann erzählt Lublinski, Schlaf habe bei Holz (während der Arbeit an den Skizzen der „Neuen Gleise“) soviel gelernt, dass er das kleine Drama allein geschrieben habe. Holzens Mitarbeit habe sich auf einige unwesentliche Korrekturen beschränkt. Auch in dieser Darstellung (die lächerlich gleichgültig ist) bleibt Holz der Vater des naturalistischen Dramas. Schlaf sehnte sich schon lange nach anderen Arbeiten, Romanen, Novellen und hatte die Kleinarbeit, die Holz ihm auferlegte, satt. (Erzählt Lublinski.) Ein Beweis mehr für den dominierenden Willen von Holz, und dass die naturalistische Art Schlafs gegen die Natur ging. Und kaum, dass er der Machtsphäre des harten Holz entrückt war, schrieb der weiche Schlaf den „Bann“, der sicherlich mehr wert ist, als die „Familie Selicke“, aber für das naturalistische Drama verloren war. Das und die ganze spätere Arbeit Schlafs beweist doch einleuchtend genug, dass er niemals imstande gewesen wäre

aus eigener Kraft den gedrängten, spitzen Stil des echten, deutschen Naturalismus zu finden — er lernte ihn, so gut er konnte, und liess ihn bei der ersten selbständigen Arbeit fallen. Die paar Reminiszensen, die im „Baun“ nachzuweisen wären, verschwanden in den folgenden Arbeiten fast ganz. Die Skizzen der „Neuen Gleise“ sind meisterhaft gearbeitete Kostbarkeiten, die artistisch kaum überboten worden sind. Es ist eine blendende Kunst von einer Kraft des präzisen Ausdrucks, die Goncourt, in Deutschland vor Arno Holz keiner, gekannt hat. Das Ausschlaggebende, weil Formbestimmende, war die nötige Disziplin, und dass die von Holz ausgeübt wurde, bezweifelt auch Lublinski nicht. Schau, damit wäre der hochnotpeinliche Prozess erledigt. Der originalste Dichter (wie man bei uns sagt) ist zweifellos Schlaf. An die reine Künstlerschaft des Arno Holz reicht er nicht heran. Die Sensation der Broschüre ist die Nachricht, dass auch die „Sozialaristokraten“ keine Arbeit von Holz sind. Vielmehr hat Paul Ernst eine ähnliche Rolle gespielt wie vor ihm Schlaf. Es wird wohl dieselbe Rolle gewesen sein; und was von Schlaf gesagt wurde, trifft auch die Mitarbeit Ernsts. Aus gleichgültigen und unlogischen Betrachtungen hat Lublinski eine konfuse, schlecht geschriebene Broschüre gemacht. Eine Art Heraklesgefühl hat ihn zudem verleitet, einen schnoddrigen Ton zu wählen, dessen Gehässigkeit als kulturlos und gewöhnlich auffällt. Ein Stück Paria grimassiert angstvoll zwischen den Zeilen. Die Höhe der „Bilanz der Moderne“ ist längst verlassen — das ist keine Historie mehr, aber Rancune, nichts als Rancune. René Schickele.

Ich stelle fest, dass hier Herr Schickele über das Verhältnis von Holz und Schlaf ungefähr ein Gleiches sagte, wie ich früher in meiner „Bilanz“. Damals war Herr Holz mit dieser Feststellung sehr unzufrieden und verklagte und insultierte mich. Herr Schickele wird wohl von diesem Schicksal verschont bleiben und also in der Lage sein, seine vornehm reservierte und — er hat ja Nietzsche gelesen — von Rancune freie Haltung zu bewahren. Ich wünsche ihm Glück dazu und mache ihn nur noch auf zwei Dinge aufmerksam:

1) Er möchte seinem Freund Holz gleichfalls eine Vorlesung über vornehmen Ton halten und
2) etwas eingehender darüber nachdenken, ob die präziseste Kunst des Ausdrucks für sich allein genügt, ein Drama zu erzeugen. Belehrungen hierüber werden mich interessieren.

Berlin. Samuel Lublinski.

„Taufscheinhistorik.“

I.

Herr Rudolf Kurtz polemisiert in Heft 3 gegen Adolf Bartels, den Literarhistoriker. Ich gehöre nun keineswegs zu den absoluten Verehrern des „antisemitischen Lessing“, ich glaube aber, wenn man jemandem Unwissenheit vorwirft, so darf man das nur, wenn man selbst mehr weiss, als der Angegriffene. Herr Kurtz schreibt: „Bartels kennt nicht einmal Goethes Gedichte: er behauptet, dass Goethe von Bettina von Arnim ‚nicht viel wissen‘ wollte. Goethe hat Bettinen in den Venezianischen Epigrammen eine Reihe von Dichtungen gewidmet, die Herr Bartels also nicht kennt.“

Dazu kann man nur sagen: O si tacuisses! Herr Kurtz weiss von Goethes Venezianischen Epigrammen auch nicht mehr, als dass dort eine Bettina erwähnt wird. Hätte er die Epigramme wirklich gelesen, so hätte er gesehen, dass die Bettine der Epigramme ein venezianisches Gaucklerkind ist und nicht die Schwester von Clemens Brentano. Ja, hätte er sich nur den Titel der Goetheschen Epigramme genauer betrachtet, so hätte er gesehen, dass er nicht „Venezianische Epigramme“ lautet, sondern einfach „Epigramme“; darunter steht noch „Venedig 1790“. Merken Sie sich die Jahreszahl, Herr Kurtz! Und nun schlagen Sie einmal im Konversationslexikon den Artikel „Bettina von Arnim“ nach. Da werden Sie lesen: „geboren den 4. April 1788“. Bettina war also ein zweijähriges Kind, als Goethe die Venezianischen Epigramme schrieb. Er hatte sie nie gesehen. Ob er sich da viel aus ihr machen konnte? . . .

Ich will mit alledem keineswegs sagen, dass Bartels das Verhältnis Goethes zu Bettina richtig dargestellt hat. Ich will überhaupt Bartels keineswegs in Schutz nehmen. Ich meine nur, wenn man einen gefährlichen Gegner bekämpft (und wäre Bartels nicht gefährlich, woher die grosse Erbitterung seiner Widersacher?), soll man sich selbst keine Blössen geben. Wer Bartels vorwirft, dass er Goethe nicht kenne, muss selbst Goethe-fest sein.

Moskau. Arthur Luther.

II.

Die Philologie scheint in Russland unter der Revolution erfreuliche Fortschritte zu machen. In den Epi-

grammen von 1790 ist eine Anzahl einer Bettina gewidmet. Ihr Inhalt lässt auf ein 5—6 jähriges Mädchen schliessen. Und nun, Herr Luther, lesen Sie einmal in dem mir empfohlenen Lexikon den Artikel „Bettina von Arnim“ nach. Da werden Sie lesen: „geboren den 4. April 1785“. Bettina war also ein fünfjähriges Kind, als Goethe die Venezianischen Epigramme schrieb. Merken Sie sich, bitte, die Jahreszahl, Verehrtester, sonst kommen Sie noch einmal in die Verlegenheit, falsch zu verbessern.

Im übrigen haben Sie recht. Allerdings ist meine Schuld geringer, als Sie mir ankreiden. Der Artikel ist nach dem Gedächtnis geschrieben (was keine Entschuldigung sein soll), und ich fand in meiner — von Professor Ludwig Geiger besorgten — Goethe-Ausgabe im Namenregister einen ausdrücklichen Hinweis sub Bettina von Arnim auf diese Epigramme.

Im übrigen haben Sie ja selbst Ihrer Korrektur die Spitze abgebrochen. Wenn Sie wünschen, will ich Ihnen in Bartels' Goethe-Charakteristik einiges andere zeigen, das einen noch schlimmeren Vorwurf zulässt. Vielleicht habe ich noch einmal Gelegenheit, Ihnen zu beweisen, dass man nicht einmal „Goethe-fest“ zu sein braucht, um Herrn Bartels der übelsten Dinge zu zeihen.

Nieder-Schönhausen.

Rudolf Kurtz.

Ob die Kritik der Reform bedarf, welches ihre Hauptmängel sind, ob die Kritiker gerecht urteilen oder nicht, ob sie für ihr verantwortungsreiches Amt den erforderlichen Verstand besitzen oder frei davon geblieben sind — diese Fragen möchte ich um so lieber unberührt lassen, als ihnen von berufeneren Federn die trefflichsten Antworten und Bemerkungen zuteil geworden sind.

Ich möcbte nur den Punkt der „Nachtkritik“ berühren. Auch hierüber finden sich in dem ersten Heft d. „K. d. K.“ die widersprechendsten — vorwiegend tadelnde — Äusserungen. Man erkennt die Nachtkritik als ein Übel wohl an, aber von keiner Seite wird der Versuch unternommen, einen Weg zu erschliessen, der dieses Übel zu beseitigen oder wenigstens seine schädlichen Wirkungen zum Teil aufzuheben bestimmt sein könnte. Und doch glaube ich, sollte mit einigem guten Willen dieser Weg zu finden sein, sobald Theaterleitungen und Kritiker, bezw. Zeitungsverleger Hand in Hand zu gehen sich bereit erklären.

Da das Publikum einmal daran gewöhnt ist, am Morgen nach der Erstaufführung von dem theatralischen Ereignis des Vorabends unterrichtet zu werden, und die Zeitungen der Ansicht sind, ihre Abonnenten bestehen hierauf, so wäre die Zeit für die zu schreibende Kritik nur vor der Aufführung zu gewinnen. Nun besteht aber die schöne Einrichtung der „Generalproben“. Der Zweck derselben ist: eine „Aufführung“ vor der Premiere. Und diesem Zwecke entsprechend soll sie genau so tadellos ausfallen, wie die erste Vorstellung. Ja, sie kann sogar in gewissem Sinne besser ausfallen, weil sie nicht unter der stets vorhandenen Aufregung des ersten Abends zu leiden hat.

Wie wäre es nun, wenn die Theaterleitungen sich entschlössen — und hierin müssten die Hofbühnen führend voranschreiten — den Kritikern zu den Generalproben Zutritt einzuräumen? Es würden alsdann anderthalb Tage zur Niederschrift der Besprechung zur Verfügung stehen. In aller Ruhe könnte der Kritiker über das Werk und die Darstellung schreiben, während, wie Herr Harden bemerkt, einem tüchtigen Reporter die Aufgabe zufiele, nach der Aufführung der fertigen Kritik die wenigen Worte über „die Aufnahme, den Verlauf des Abends, die Physiognomie des Publikums etc.“ beizufügen.

Ich glaube, auf diese Weise wäre schon etwas geholfen und gebessert. Natürlich müssten sich sämtliche Zeitungen verpflichten, kein Wort vor dem Morgen nach der Premiere erscheinen zu lassen. Ein Blatt, das einen derartigen Vertrauensbruch begehen würde, ist selbstverständlich sofort von der Teilnahme an den Generalproben auszuschliessen . . .

Diese Handhabe wäre, meines Erachtens, auch aus dem Grunde nicht ganz wertlos, weil mancher Beurteiler am Abend der Vorstellung

durch die Aufnahme des Werkes seitens der Zuschauer unwillkürlich in seiner Meinung mehr oder minder beeinflusst wird. Dies käme, da die Kritik schon fertig ist, künftig in Fortfall.

Neben diesem Einfluss besteht aber noch ein anderer, den ich ebenfalls kurz berühren möchte: der Einfluss des Autors! Auch diesen sollte man fortzuräumen trachten, indem man den Namen des Dichters erst bei der zweiten Vorstellung bekannt gäbe. Dadurch würde die Unparteilichkeit der Kritik unbedingt gefördert.

Berlin. Arthur Langen.

Bem. der Red.

Der Vorschlag verdient, erwogen zu werden. Er berührt Direktoren wie Kritiker und seine Durchführung könnte dem Theater und der Kritik von Nutzen sein.

Übrigens ist die „Generalproben-Kritik“ in Paris eingeführt. Die Nachtkritik ist so am besten beseitigt.

Redaktionelle Notizen.

Emil Claar, der Intendant des Schauspielhauses in Frankfurt a. M., hat vor der Theater-Aktien-Gesellschaft über die Schwierigkeiten gesprochen, die einer künstlerischen Repertoirebildung im Wege stehen. Einen Satz hob die Tagespresse besonders hervor, die Auslassung, die sich mit der Kritik beschäftigte. Claar meinte: „Die Autoren wollen ihre Stücke nicht zuerst in Frankfurt a. M. aufführen lassen, da die Kritik zu rückhaltlos ist . . .“

Die „Frankfurter Zeitung“ polemisiert gegen diesen Vorwurf:

„Diesem Argument begegnen wir jetzt schon seit Jahren, aber es ist trotz seines Alters noch nicht besser und richtiger geworden. Abgesehen davon, dass niemand ernstlicherweise das Recht hätte, der Kritik zuzumuten, sie möge ihre Überzeugung, also das, was ihr als Wahrheit gilt, verschleiern und dadurch zwar dem Theater nützen, aber das Publikum, dem sie dienen will, übel beraten, — abgesehen von diesem bequemen Versuch, just die Kritik für Unzulänglichkeiten unseres Theaterbetriebs verantwortlich zu machen, liegt der Fall auch ganz anders und viel einfacher. Man muss bei dieser Frage unterscheiden zwischen Autoren, die einen Namen haben, und solchen, die sich erst einen machen wollen. Die ersteren werden ihre Stücke selbstverständlich stets zuerst in Berlin spielen lassen. Dieser Vorgang vollzieht sich mit der Notwendigkeit eines volkswirtschaftlichen Gesetzes. Berlin ist das grosse Warenhaus für den Theaterbedarf geworden. Eine Novität setzt dort tausend Federn in Bewegung; ein Erfolg in Berlin wird ein grosser Erfolg im Reich, und selbst ein dortiges Fiasko bringt oft noch kleine Vermögen ein. Wenn dann Autoren von Namen mit ihren Stücken, die Berlin nicht will, weil sie für Berlin zu schlecht sind, bei uns hausieren gehen, wie dies in letzter Zeit mehrfach der Fall war, so könnte unser Theater die Herren vor ungünstigen Kritiken am besten dadurch schützen, dass es selber Kritik übte und diese mitleiderregenden Komödien auch seinerseits abwiese. Was nun die Autoren anbelangt, die noch keinen Namen haben, so werden sie überhaupt nicht aufgeführt, weil entweder niemand ihre Stücke liest, oder weil etwa doch gelesene keine verständigen Beurteiler finden oder auch weil sie von der Berliner dramatischen Konfektion verdrängt werden. Wie viele von diesen Namenlosen wären glücklich, in einem Theater wie dem Frankfurter zu Worte zu kommen, selbst auf die Gefahr hin, dass die Kritik ihnen „zu rückhaltlos“ begegne! Talente suchen, Talente erkennen und den Mut haben, sich für sie einzusetzen, das sollte die Hauptaufgabe jedes Theaters sein, und ehe nicht unsere Bühnenleiter von der Notwendigkeit dazu gedrängt werden, diese erste ihrer Pflichten zu erfüllen, eher werden auch die deutschen Theaterverhältnisse nicht gesunden. Dass übrigens gerade die Kritik in Berlin sich durch eine besonders zartfühlende Rücksicht-

nahme auf die Seelenregungen der Autoren auszeichne, haben wir bisher niemals behaupten gehört.“

Die von uns gesperrten Sätze verdienen Beachtung, weil sie an das Moment rühren, das man in Künstlerkreisen das dramatische Monopol nennt.

Aber, Hand aufs Herz! Hat die Kritik nicht auch viel Schuld an diesem Zustand?! Die Kritiker und die Redakteure grosser Blätter, die sich mit jedem Schmarren eines „Grossen“, „Anerkannten“ abgeben, während sie die „Kleinen“ abtun — gerade wie in der Literatur . . .

A. Halbert.

Bisherige Mitarbeiter:

Julius Bab.
Dr. Richard Batka.
Hans Benzmann.
Leo Berg.
Otto Julius Bierbaum.
Franz Blei.
Carl Bleibtreu.
Clara Blüthgen.
Dr. Viktor Blüthgen.
Robert Breuer.
Prof. Ludwig Bräutigam.
Adolf Danegger.
Richard Dehmel.
Dr. Max Dreyer.
Dr. Albert Dresdner.
Kurt Eisner.
Prof. Eduard Engel.
Fritz Engel.
Dr. Herbert Eulenberg.
Dr. Hanns Heinz Ewers.
Prof. Hanns Fechner.
Prof. Georg Galland.
Dr. Paul Goldmann.
Ferdinand Gregori.
Max Grube.
Alfred Halm.
Knut Hansen.
Maximilian Harden.
Heinrich Hart.
Paul Heyse.
Georg Hirschfeld.
Karl Henckell.
Georg Hermann.
Engelbert Humperdinck.
Siegfried Jacobsohn.
Dr. M. de Jonge.
Hans v. Kahlenberg.
Dr. Theodor Kappstein.
Friedrich Kayssler.
Dr. Alfred Kerr.
Eduard Graf Keyserling.
Hermann Kienzl.
Dr. Eugen Kilian.
Dr. Adolf Kohut.
Prof. Josef Kohler.
Rudolf Kurtz.
Hans Land.
Dr. Hans Landsberg.
Jon Lehmann.
Dr. Heinrich Lilienfein.
Dr. Paul Lindau.
Dr. Rudolf Lothar.
Samuel Lublinski.
Thomas Mann.
Fritz Mauthner.
Julius Meier-Graefe.
Prof. Paul Meyerheim.
Christian Morgenstern.
Konrad Müller-Kaboth.
Börries Freiherr von Münchhausen.
Prof. Franz Muncker.
August Niemann.
Dr. Max Nordau.
Hans Pfitzner.
Dr. Ed. Platzhoff-Lejeune.
Dr. Rudolf Presber.
Peter Rosegger.
Hans Rosenhagen.
Dr. Richard Schaukal.
Karl Scheffler.
René Schickele.
Johannes Schlaf.
Dr. Lothar Schmidt.
Dr. Wilhelm v. Scholz.
Prof. Anton Schönbach.
Ernst Schur.
Dr. Franz Servaes.
Bernard Shaw.
Prof. Werner Sombart.
Otto Sommerstorff.
Hermann Sudermann.
Ott. Stauf v. d. March.
Maurice v. Stern.
Dr. Edward Stilgebauer.
Lulu v. Strauss u. Torney.
Karl Strecker.
Friedrich Streissler.
Dr. Heinrich Stümcke.
Prof. Henry Thode.
Dr. Erich Urban.
Felix Weingartner.
Dr. Paul Wertheimer.
Prof. Heinrich Wölfflin.
Olga Wohlbrück.
Eugen Zabel.
Dr. Bogumil Zepler.
Fedor v. Zobeltitz.
Stefan Zweig.

Schlesische Buchdruckerei v. S. Schottlaender in Breslau.

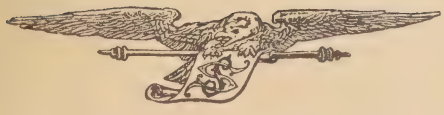
KRITIK der KRITIK

Zeitschrift für Künstler und Kunstfreunde

Herausgeber:

A. HALBERT — LEO HORWITZ

Erster Band — 1906 — Heft 6



BRESLAU

Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender

Leipzig: E. F. Steinacker. New York: G. E. Stechert & Co.

Nachdruck mit Angabe der Quelle
o o o o o o gestattet o o o o o o

Verantwortlich für den literarischen Teil: A. Halberthal (A. HALBERT), Breslau III, für alles übrige: L. HORWITZ, o o o o o o o Berlin o o o o o o o

Sendungen über *bildende Kunst und Musik* an die Berliner Redaktion: L. HORWITZ, NW., Alt Moabit 114 erbeten; alles andere: A. HALBERT, Breslau III, Schlesische Verlagsanstalt o o o o v. S. Schottlaender o o o o

Geldsendungen sind an die Schlesische Verlagsanstalt, Breslau III, zu richten

o o o Typ. v. S. Schottlaender, Breslau. o o o

Bilanz.

„Kritik der Kritik“ beschliesst mit dieser Nummer ihren ersten Halbjahresband. Als sie hervortrat, wurde sie zwar von allen Seiten laut begrüsst, aber man hörte aus dem lauten Empfang geteilte Empfindungen heraus. Besonders in den Reihen der Journalisten stand man uns skeptisch gegenüber. Man bestritt die Notwendigkeit eines solchen Unternehmens, man verwies uns auf Frühere, die eine ähnliche Tendenz verfolgten und nach kurzer Zeit gescheitert waren. Wir halten jetzt die Zeit für gekommen, Rückschau zu halten, in einer kurzen Übersicht des Geleisteten den Lesern die Möglichkeit zu geben: sich über den Nutzen und Wert unseres Organs ein eigenes Urteil zu bilden.

Unsere Absicht war, die Kritik zu vertiefen, nicht ihr Gebiet zu verbreitern. Dazu boten sich zwei Möglichkeiten: durch theoretische Erörterung den Begriff der Kritik von den flachen Velleitäten eines aufdringlichen Feuilletonismus und hölzernen Alexandrinertums zu reinigen, um so auf das Selbstbewusstsein der Kritiker zu wirken und die äussere Würde des Standes durch möglichste Verdrängung korrumpierender Elemente rein zu erhalten. Beides haben wir nach Möglichkeit getan. Durch mannigfache Aufsätze, durch Aufdeckung kritischer Fahrlässigkeiten, durch Kritik und Antikritik. Wir haben uns bemüht, unser Organ weder zu einer Hochburg des Dilettantismus, noch zu einem Tummelplatz streitsüchtiger Rezensenten zu machen. Getäuscht werden nur Die sein, die einen allgemeinen Feldzug gegen die Kritik erwarteten — sie haben diese Enttäuschung

redlich verdient. Unser Ausgangspunkt war die kritische Betätigung, unser Ziel ihre Kultur.

Man hat „Kritik der Kritik" gern einen Kampfplatz genannt und wollte damit ihren fruchtlosen Negativismus kennzeichnen. Wir aber konnten nicht genug betonen: Das Negative ist zunächst nur ein Mittel zum grossen Zweck des Positiven. Es will klären und zeigt durch die Verneinung Wege der Bejahung. Alle Beiträge, die wir brachten, sind aus dem Gesichtspunkt geschrieben, der unser Hauptziel ist: die Kultur der Kritik. Man hat uns weiter zum Vorwurf gemacht, dass der Zeitschrift die Einheitlichkeit fehle. Einheitlichkeit eines parteilosen Blattes spricht gegen den Begriff und wäre nur auf Basis der Intoleranz zu erreichen. Wenn sie das Streben zu einem vorbestimmten Ziele ist, so dürfen wir mit Recht sagen, dass unsere Zeitschrift einheitlich war und bleiben wird.

Wir haben uns entschlossen, mit Heft 5 die Enquete zu schliessen. Ihren Wert wird der Geschichtsschreiber späterer Zeit erst ganz würdigen können. Eine grosse Anzahl „führender Geister" hat ihre Stellung zur Kritik unserer Zeit umgrenzt, die allgemeinen ästhetischen und sozialen Verhältnisse berührt: in ihrer Gesamtheit ein klares Spiegelbild der Strömungen, die unsere Kunstpolitik bewegen. Im Moment, wo uns das Bild einheitlich und abgerundet schien, haben wir die Veröffentlichung der Enquete eingestellt (wir bitten die zurückstehenden Künstler um Entschuldigung: es geschah um der Sache willen). Die in unserer Umfrage ventilierten Fragen sind zu tiefgehend, um sie hier ausführlich behandeln zu können. Wir behalten uns für später vor, ihre historische und psychologische Bedeutung zu erörtern. Für den künftigen Historiker der Kritik wird sie von unschätzbarem Wert sein.*)

Wir hatten es uns zur Aufgabe gemacht, das Interesse mehr als bisher auf das Gebiet der künstlerischen Kritik hinzulenken. Von diesem Programm glauben wir keinen Schritt abgewichen zu sein. Das ist unsere Einheitlichkeit. Durch diese Geschlossenheit des Wollens erhoffen wir unserer Bestimmung gerecht zu werden: Bausteine zu einer neuen künstlerischen Kultur zu liefern.

Die Herausgeber.

*) Ein Grundriss einer solchen „Geschichte der Kritik" wird in der folgenden Nummer veröffentlicht werden.

Robert Breuer:

Des Kritikers Rüstung und Handwerkzeug.

Ich spreche von den Kritikern der bildenden Künste, speziell von denen der Malerei und der Plastik.

Ich spreche von den Kritikern, die für Tageszeitungen und populäre Zeitschriften arbeiten.

Das heisst: für die Wenigen, die wirklich arbeiten (sofern arbeiten bedeutet: Werte schaffen), spreche ich eigentlich nicht, mein Wort gilt den Vielen, die — ja, was tun sie eigentlich — die da zeilenweise „quatschen". Zufällig über bildende Kunst. Wär' ein anderer Posten frei gewesen, so phrasierten sie mit der gleichen Selbstverständlichkeit über die Fabrikation von Schuhwichse oder die Tragweite moderner Geschütze. Nur könnten sie dies Geschäft nicht allzu lange betreiben; produzierten sie absoluten Unsinn (das scheint jedoch ihr oberstes Prinzip zu sein), so kämen die Fabrikanten von Schuhwichse und die federschwingenden Militärs und schlügen Lärm . . . Es ist also am vorteilhaftesten, eine Stellung als „Kunstkritiker" zu ergattern; da kann man sich wissenschaftlich maskieren und — Bogen fetzen, so lange, bis dass der Geldbedarf für die kommende Woche gedeckt ist. An Herren dieses Genres wende ich mich und — begehe damit eine Dummheit. Sie werden sich den Teufel um meine Worte kümmern und ihre gefahrlose Pantscherei weiter üben. Ich werde vergeblich sprechen.

*

Des Kritikers Rüstung und Handwerkzeug — meine vielgeliebten Freunde schütteln das Haupt: was will er damit sagen. — Nun gewiss, wir brauchen Papier und Feder, Abonementskarten für die Ausstellungen, Zeitungsausschnitte und ein Fremdwörterbuch — darüber macht man doch nicht viele Worte. . . Der Fernstehende meint jetzt vielleicht, ich parodiere. So will ich denn zunächst beweisen, dass in der Tat diese Herren Kunstkritiker ohne jeglichen Ballast an Wissen, ohne eine blasse Ahnung von den Problemen der Kunst zu haben, ja ohne irgendwelche allgemeine Bildung und durchschnittliche Sprachgewandtheit — ihr Dünnbier verzapfen. Aus einer Fülle von

Beispielen (die ich mit Zärtlichkeit gesammelt) greife ich einige typische Fälle:*)

„Ein Bild von Wolmarck (anscheinend einem Österreicher) zeigt die lebensgrossen Halbfiguren eines bärtigen, älteren jüdischen Mannes, der die Gebetrolle in roter Samtkapsel trägt, mit seinem Söhnlein nach dem Gottesdienst eines hohen Festtages, die Gesichter von Festesfreude verklärt, beide charakteristische Gestalten in einem warmen Helldunkel sorgfältig durchgeführt."

Kritik dieser „Kritik": Im schlechtesten Reporterstil werden Dinge aufgezählt, die mit der eventuellen künstlerischen Leistung gar nichts zu tun haben. Ob da ein Jude oder ein Christ zu sehen, das ist verflucht gleichgültig — wie, mit welchen Mitteln, in welcher Absicht geschah die Darstellung. Was interessierte den Maler malerisch an diesen Juden, reizten ihn die Linien, die Farben, bestimmte Kontraste, gewisse Massenverteilungen, Raumverhältnisse u. s. w. Auf derartige Fragen soll der Kritiker Bescheid geben. Er soll hineinleuchten in die optischen und technischen Probleme, er soll den Gestaltungsprozess wieder lebendig werden lassen, er soll das, was bei dem Künstler zu einem Teil unbewusst vor sich ging, als eine logische Kette aufrollen. Enthält das Bild nicht derartiges, dann kann es für den Kritiker keinerlei Interesse haben. — Unser Kritikus verwechselt die Zeitung mit einem Auktionskatalog. Sorgfältig durchgeführt — das ist eine geradezu stumpfsinnige Phrase; soll damit gesagt sein, dass das Bild bis auf Stecknadelkopfgrösse mit spitzem Pinsel zugemalt ist — hält der gute Mann etwa einen Manet, Liebermann oder Slevogt, auf dem die Leinwand nur mit wenigen — aber der Absicht und dem Zweck genügenden — Pinselhieben gedeckt ist, für unsorgfältig? . . Dieser „Kritiker" versteht von der Kunst nicht mehr als ein Spitalweib, das sich mit Ruppiner Bilderbogen die Zeit vertreibt.

„Eine Arbeiterfamilie, die ihren Mittagstisch umsteht und (sehr unmodern für eine solche) ein Gebet spricht, ehe sich Mann, Frau und Kinder den Genuss der Kartoffeln in der

*) Ich nenne keine Namen, weil ich mir nicht denken kann, dass den zitierten Herren an einer derartigen Vermehrung ihres Ruhmes irgend etwas gelegen sein sollte. Eine Diskussion mit ihnen halte ich für völlig zwecklos.

Schale, anscheinend ihres einzigen Gerichtes, bezähmen. Befremdend erscheint es mir, dass dieser Tisch im Freien steht."

Kritik dieser „Kritik": Auf Jemanden, der gewöhnt ist, Bilder nach malerischen Werten zu beurteilen, wirkt dieser Lokalbericht wie ein Brechmittel. Befremdend, dass der Tisch im Freien steht — nein so was, es könnte regnen oder die drüberhin fliegenden Vögel möchten sich vergessen, nein so was! Befremdend kann die Wahl des Ausschnittes, des Augenpunktes, der Horizontanlage, der Perspektiveführung oder dergleichen sein. — Billig und abgeschmackt sind Witze wie: sehr unmodern. Damit sollen die Leser amüsiert werden; aber der Kritiker soll kein Possenreisser sein, sondern ein Erzieher, ein Führer zur Kunst — und zwar dies nicht nur für das Publikum, auch (soweit es möglich) für den Künstler.

„Studien nach und Bilder von Landschaften und Menschen der ägyptischen und nubischen Nillande sind hier in grosser Anzahl von Döring und Max Rabes ausgestellt. Die von letzterem sind in Ölfarben oft mit glänzendem Sonneneffekt, oft auch in feinen, gedämpften Luftstimmungen kunstvoll gemalte, abgeschlossene, meist nubische Naturbilder; die von Döring meist in Aquarell rasch hingeworfene Reiseskizzen, abgesehen von mehreren solide durchgeführten Bildnisstudien, arabischen Charakterköpfen und Figuren."

Kritik dieser „Kritik": Der Mann sollte schleunigst in die unterste Klasse einer Gemeindeschule eintreten und anfangen, die deutsche Sprache zu erlernen. Beim Lesen eines derartigen Wortgetaumels glaubt man sich am Drehwurm erkrankt.

„Während die Genossen seiner Jugend auf den Vordergrund des Marktes traten, inszenierten und politisierten, sass er in seinem Kämmerlein im Schweisse seines Angesichtes, oder warb er in einsamen Naturwinkeln um die verschleierte Sphinx und löste ihre Rätsel, wie die anderen Nüsse knackten. Ein unaufhaltsamer ruheloser Drang stachelte ihn zu den blauverseufzenden Fernen, wo wir die Gottheit wähnen, den strengen, strafenden Gott, der den armen Sterblichen für das Gnadengeschenk der Kunst so viel Pein auferlegt."

Kritik dieser „Kritik": Das dünkt mich der Paroxysmus eines Blödsinnigen zu sein. Mit gebändigten Worten könnte man ähnliches vielleicht von Michelangelo oder Rembrandt sagen; einen modernen Künstler derart anzuhimmeln, heisst

keinerlei historischen Massstab besitzen. — Blauverseufzende Fernen — ein von Dichteritis befallener Kritiker ist ein Greuel. Gewiss, der Kritiker muss sich in möglichst viele Leidenschaften einleben können, er muss tanzen, weinen, lachen, sterben können; aber (das unterscheidet ihn gerade vom Künstler) das analysierende, nachrechnende Vermögen soll schärfer ausgebildet sein als die Gestaltungskraft. Beim Kritiker ist das Wissen wichtiger als das Können, das Kennen wichtiger als das Schwelgen.

„Es ist eine zweifelhafte Wahrheit, das Lessingische, Natur und Kunst sei eines nur. Nur der Handwerker malt die Natur ab, der Künstler vergöttlicht sie."

Kritik dieser „Kritik": Jede höhere Tochter weiss, dass nicht Lessing — sondern Goethe zitiert wird, überdies in verbesserter Form. Na, ein kleiner Irrtum, verzeihbar! Nein, kein Irrtum, ein offenbarer Beweis von bodenloser Unbildung, von Klippschulenbildung. Wenn Goethe und Lessing sich der Kunstauffassung nach so deckten, dass der eine ebenso gut die Sprüchlein des anderen hätte sagen können, dann läge vielleicht eine momentane Entgleisung vor. Aber so, da sich Goethe ja gerade im schärfsten Gegensatz zu Lessing befindet („Laokoon"-Aufsatz in den Propyläen), wenn er Naturwahrheit als Ideal der Kunst normiert, da Lessing von der Kunst ja gerade Schönheit über die Natur hinaus fordert — so kann es sich nicht um einen Irrtum handeln. Der Mann muss den Laokoon nie gelesen haben, er muss ungebildeter als ein Dorfschulmeister sein.

„Constantin Meunier ist ein Meister des Reliefs. Natürlich kommt ihm da der Maler Meunier ausserordentlich zu statten: Also, er malt sozusagen Figuren und Szenen aus Ton und Gips heraus, die Weisse des Gipses gleichsam stillschweigend durch Farbe ersetzend. Dass wir das so fühlen, zeugt von der grossen suggestiven Kraft seiner Kunst."

Kritik dieser „Kritik": Die Sprache ist so undeutlich, dass man nicht mit unbedingter Sicherheit sagen kann, was gemeint ist — „die Weisse des Gipses gleichsam stillschweigend durch Farbe ersetzend". Das soll wohl heissen, der Betrachtende fühlt Farben, obgleich eigentlich keine da sind. Also, diese Reliefs wirken malerisch. Schön — aber sollte dies ein Kriterium für den „Meister des Reliefs" sein? Mit nichten; diese starke Neigung zu malerischen Effekten bedeutet gerade eine höchst

gefährliche Stilwidrigkeit. Nicht weil er das Relief malerisch auflöst, sondern obgleich er dies tut, ist Meunier ein grosser Künstler. Darüber hat nun nicht etwa der Geschmack willkürlich zu entscheiden, es handelt sich dabei um ein Problem, das von der Stilkritik dauernd ventiliert wird. Die naive Sicherheit, mit der unser Kritikus vom Malerischen im Relief spricht, beweist, dass er der diesbezüglichen Literatur ahnungslos gegenüber steht.

„Fast freuen wir uns, dass die schon stark ramponierten Bürger von Calais nicht darunter (Meunier-Ausstllg.) figurieren. Die guten Leute hatten schon bald keine Finger und Nasen mehr und liessen ihren Schöpfer zu sehr à la Rodin erscheinen."

Kritik dieser „Kritik": Kunststück! Diese Bürger von Calais sind nämlich von Rodin. — Wiederum, ein geringer entschuldbarer Irrtum? . . Nein! Meunier, der direkt von dem hellenischen Klassicismus ausgeht, mit Rodin, der auf Michelangelo fusst und sich von der Gotik befruchten liess, zu verwechseln — das beweist einen absoluten Mangel an Stilgefühl. Gerade bei den Bürgern von Calais zeigt sich das gotische Element so offensichtlich, dass man an Meunier gar nicht zu denken vermag . . .

*

Diese kleine Kollektion zeigt wohl zur Genüge, woran es unseren Auchkritikern gebricht; aus der Summe dieser Mängel kann man leicht eine Vorstellung gewinnen von dem, was das Wesen eines geschulten Kritikers ausmacht, . . . von seiner Rüstung und seinem Handwerkzeug.

Er braucht gute Augen, geübte, kultivierte Sinne. Dies geschärfte, stets wache Gesicht muss ebenso ehrfurchtsvoll wie pietätlos sein, es muss die diskrete Farbigkeit eines Blumenkelches auskosten können, es darf nicht davor zurückschrecken, in einem klassischen Werke leere, schlechte Stellen aufzufinden. — Mit solchen Augen muss der Kritiker viel (je mehr, desto besser) gesehen haben, die bedeutendsten Galerien, die berühmten Privatsammlungen, viele, viele Ausstellungen und noch weit mehr Natur, das Meer, die Berge, Sonnenuntergänge und Gewitterwolken, alle optischen Geheimnisse des Lichtes, des Nebels und des Staubes müssen ihm zum Erlebnis geworden sein. Die Liniensprache der Byzantiner, die plastische Gewalt

des Michelangelo, die Massenverteilung Rembrandts, die Farbenmusik Monets, einer jeden Epoche, eines jeden Meisters künstlerisches Spezifikum, die zahllosen Einheiten aller bisher geleisteten Kunst müssen dem Kritiker in Fleisch und Blut übergegangen sein. Nur dann hat er genügend Assoziationen, um an jedes zu beurteilende Bild die nötigen Massstäbe legen zu können. — Er muss historisch geschult sein. Er muss die Bedingungen kennen, unter denen die einzelnen Kunstwerke entstanden, bestimmte Bilder muss er als die Wirkungen bestimmter kultureller Ursachen begriffen haben. Nur dann wird er auch für die jeweilig moderne Kunst das Wurzelland, die vielfältigen, das Werk bedingenden Faktoren zu finden vermögen; die Produkte der einzelnen werden ihm als logische Notwendigkeiten oder als erlogene Torheiten, sich selbst belügende Spielereien erscheinen. Nur wer auf das genauste das Milieu kennt, kann feststellen, inwieweit ein Meister dasselbe überragt und fortentwickelt. Nur wer das ganze Blütenfeld der Kunst übersieht, kann einen Künstler als die Kristallisation verschiedener Befruchtungen und Kreuzungen analysieren und den nach einer solchen Analyse verbleibenden Rest, das individuelle Genie, erkennen. — Der Kritiker muss technisch orientiert sein, mehr: er muss den Werdegang eines Bildes, die einzelnen Stadien einer Bronze, einer Skulptur, eines Stiches, eines Schnittes sich in jedem einzelnen Fall von A bis Z vergegenwärtigen können. Mit allen technischen Möglichkeiten muss er vertraut sein. Nur dann vermag er zu beurteilen, ob die jeweilige Technik am richtigen Platz steht, ob sie geistvoll ausgenutzt oder täppisch oder raffiniert missbraucht wurde. — Der Kritiker muss einen reichhaltigen und voll nuancierten Sprachschatz schnell und gewandt zu handhaben wissen. Zu jedem Sinneseindruck muss sich bei ihm sofort ein treffendes, prägnantes, nicht misszuverstehendes Wort associieren. Er muss es vermögen, mit Worten optische Erlebnisse wirkungskräftig festzuhalten, mit Abstraktionen Gefühle auszulösen. Er muss dem Leser von dem diskutierten Bilde einen verlockenden Vorgenuss bereiten, ohne des anderen Urteil zu schablonisieren, ohne die eigenen Bedenken zu verschleiern. Das Kunstwerk sezierend, muss der Kritiker selbst ein kleines Kunstwerk schaffen.

Das ist — kurz skizziert — die Rüstung und das Handwerkzeug eines Kritikers der bildenden Künste. — Wie er

sich diesen Apparat aneignet und wie er ihn zu benutzen lernt, das ist völlig gleichgültig. Er mag in regelrechtem Studium die Hochschule besuchen, oder sich als Autodidakt mit offenem Auge und wachem Verstande in das weitverzweigte Material und seine Probleme einleben. Mit Glück zusammengebaute Examina können hier nicht helfen, nur wirkliches Wissen und universales Empfinden. —

*

Gibt es nun derartige gebildete Kritiker? In Berlin, der Stadt eines Bode, eines Wölfflin, sicherlich eine ganze Menge. — Warum vermissen wir sie in dem Redaktionsstab der meisten Berliner Zeitungen? . . Weil die Verleger nicht geneigt sind, das Honorar, das ein derartig geschulter Fachmann verständigerweise fordert, zu bezahlen. Dummköpfe und Schwätzer sind billige Marktware — das Publikum begnüge sich.

Ich zähle in Berlin drei*) Zeitungen und zwei Zeitschriften, deren Kritiken stets volle Beachtung verdienen, deren Kritiken jeder Kritik standhalten. Die Verleger dieser Blätter zahlen nachweisbar in Berlin die höchsten, den Leistungen gerecht werdende, Honorare. Es sind dies (von Fachblättern sprechen wir nicht): der „Tag" — der „Börsen-Courier" — die „Neue Rundschau" — die „Zukunft". — Fehlt noch eine Tageszeitung . . . ich bin so niederträchtig, sie nicht zu nennen.

□ □

Rudolf Kurtz:

Die Berliner literarische Kritik.

Berlin ist die physiognomieloseste Kunststadt Deutschlands. Es wird durch keine spezifische Note der Kunst charakterisiert. Berliner Kunst — die Sinne huschen kalt und klanglos durch diesen Begriff.

Eine historische Aufgabe Berlins als Kunststadt erwächst aus wirtschaftlichen Bedingungen. Ermöglicht und erleichtert wird sie durch den Typ des Grossstädters, den Berlin züchtet: eine mässige Intelligenz von durchschnittlichem Erwerbssinn, mit lauten Geberden und lässigen Wünschen. Aufgesaugt in einem geistlosen Spleen, der wohltemperierter Ableitungen bedarf. Der Beruf des Grossstädters steht ihm in Stunden der Einsicht als angenehme Repräsentationspflicht vor Augen und materialisiert sich in einem Pflichtgefühl, das in einem gewissen überlegenen Kennertum gipfelt. Nicht die heitere

*) Früher, als Julius Elias noch regelmässig Kritik schrieb, wären es vier gewesen.

Kunstliebe hellenischer Bürger oder die ausgelassene Begeisterungsfreudigkeit südlicher Provinzen, mehr eine wohlbedachte und gemütvolle Erholung, mit dem Willen zu nutzbarer Zeitverbringung. So popularisiert sich die Kunst und ergreift in immer weiteren Schwingungen die Breite der Bevölkerung, bis ihr Kreis an der Sorge um das tägliche Leben erstarrt.

In dem Kunstleben Berlins färbt der starke politische Trieb des Grossstädters ab und zentralisiert so die kritischen Talente. Er verleiht der Kunstkritik die Rhetorik sozialer Bewegungen. Durchsättigt sie mit der parlamentarischen Epigrammatik und den lauten Gefühlen, die auf Massensuggestion berechnet sind. Damit ist ihr ein pädagogischer Stimulans eingeimpft, der bei Grossstädtern provinzialer Observanz weit in die Gebiete bebrillten Oberlehrertums hineinragt. Das politische Temperament gebiert in seinen edelsten Formen eine hochgefärbte und reich assonierende Stimmungsfülle, die durch die Rhetorik veredelter Tribunen den Glanz innerer Anteilnahme in jedem Worte trägt. So öffnen sich Bahnen für das Gemüt, für das ehrliche Pathos des begeisterten Grossstädters — und die Sentimentalität kommt auf ihre Kosten.

Diese Reinform des kunstpolitischen Grossstädters wird durch mehrfache Einklänge getrübt und verflacht. Sein eigentlicher Sinn für das Ästhetische reicht kaum über die niederen Mauern des Circensischen. Sein künstlerischer Wille beschränkt sich auf ablenkende Erheiterung, zumal er durch kein Naturobjekt unmittelbar genährt und verstärkt wird. Nur in seiner intelligentesten Vertretung schwingt sich das Grossstadtpublikum zur Erfassung eines Kunstwerks problematischer Observanz empor — und bewundert sich ernst für diese mühevolle Arbeit. Das Gros der Berliner — der eigentlichen Träger des Begriffs — hat seine „alte Liebe", die sich von Kalisch und Kneisel zu Blumenthal und Kadelburg durchgemausert hat. Gewöhnlich kleidet sich diese Sehnsucht — mit Rücksicht auf die Bildung — in eine Apologie der guten alten Zeit ein.

Dieser gebildete Pfahlbürger erlebt seine geistigste Potenz in dem Kritikertyp Blumenthal. Bürgerliche Sentiments und gleichmässig fliessende Plauderei, untermischt mit Bonmots einer mittelmässigen und „schnoddrigen" Intelligenz. Nicht ohne eine selbstbewusste Kunstliebe und pathetische Begeisterung zu enthüllen.

Diese Idealgestalt ermöglicht eine Psychologie der Berliner literarischen Kritik. Sie begrenzt die grossstädtische Intelligenz. Was sich durch Art und Ausdrucksweise über sie erhebt, wird unter den Begriff der künstlerischen Kritik fallen. Ferner ist sie ein untrüglicher Thermometer für die Popularität eines Kritikers.

In der Berliner Kritik erfüllt sich die ästhetische Aufgabe der Reichshauptstadt, ein konzentriertes Bild der Kunst zu geben, geläutert durch grossstädtische Intelligenz. Sie ist mühelos zu charakterisieren. Ein Überblick verrät eine Minorität von hoher künstlerischer Kultur, ihr gegenüber unabsehbare Öden von verhältnismässiger Bildung. Der folgende Versuch hat keine wertende, sondern eine psychologische Tendenz, ebenso ist die Aneinanderreihung nicht etwa eine Rangordnung. . .

Die Kunstkritik der Moderne hat eine eindringliche und glänzende Befruchtung durch Friedrich Nietzsche erfahren. Die zackige, sprungbereite Intelligenz des grossen Artisten verdünnte das Blut der Kritiker, machte sie heiterer, gallischer, lehrte sie, die Kunst als eine schöne Vertraute zu

lieben, nicht als verschleierte Göttin zu verehren. Seine mitreissende Prophetie erhitzte ihre Leidenschaft, machte sie forschungsfreudiger, daseinslustiger. Die Kritik lernte auf die leisesten Geräusche achten, die intimsten Verstecke und Heimlichkeiten als Offenbarungen empfinden, auf die feinsten Nuancen voll und farbig reagieren. Dieses Temperament, gepfropft auf die angefachte Kunstliebe der Generation von 1890, züchtete den Kunstpsychologen von heute. Weltanschauung und Beruf modifizierten das Erbe, ohne seine strahlende Wirkung verhüllen zu können.

Der oben geschilderte politische Instinkt lodert in einer heftigen, die Schlacken einschmelzenden Flamme in Maximilian Harden. Er repräsentiert eine höchst gesteigerte Kulturform, erzogen unter dem strengen Stilgefühl eines Berufs: zielsicher, mit glühender Schärfe rast er staccato-furioso durch die Sätze, Tempel erschütternd, Zündpillen von erstaunlicher Wirksamkeit verstreuend, paradox bis zum Selbstverständlichen, funkelnd, blendend, prasselnd . . . épatant! Ein äusserst durchgebildeter Sinn für das Aktuell-Wirksame schleift seine Worte in die blendenden Facetten des Tages, jeder Satz trägt den sorgsam aufgetragenen Stempel eines höchst persönlichen, lebhaft rhetorischen Stils, in allen Windungen des Gemüts siegreich perorierend. Die Stimmungen wechseln in breiten, lebhaft aufgetragenen Farben: von der tragischen Geste des Zornes bis zur aufgelösten Weichheit des Mitleids, katilinarisch anfeuernd und bismärckisch markig, hier flackert das elegante Lächeln des Dandy, dort das schmiedeharte Eisenwort des Proletariers, nicht ohne hinter dem dünnen Schein der Farben den stets gerüsteten Weltmann erkennen zu lassen. Wie ein heftig geschnellter Pfeil fliegt sein Spürsinn in das Kunstwerk, sein geschärfter Intellekt löst mühelos die Pointe, die Idee, um sie mit der schillernden Beredsamkeit eines bühnenmässig geschulten Pathos zu entwickeln. Keine noch so unscheinbare Nuance entgeht ihm, seine aktuelle Darstellungsart rückt die Gestalten in das bestrickende Licht des Augenblicks, die verworrensten Probleme lösen sich mit der selbstsicheren Ruhe des Notwendigen. Überall blitzen neue Perspektiven auf, bei scheinbarer Zufälligkeit ökonomisch verteilt, mit unentrinnbarer Logik zu einer eindringlichen Flamme zusammenschiessend.

Trotz der siegreichen und mitreissenden Rhetorik wird Harden tiefere Erregungen nicht auslösen. Wohl aber die Bewunderung aller Einsichtigen für die unermüdliche Schwungkraft seines Stils, für die leuchtende Frische seiner Farben. Nicht zuletzt bewundert man die Persönlichkeit, die klar und umrissen hinter den Worten steht. Weniger ein deutscher Kritiker, als ein europäischer Geist.

Die seelische Einspürungskraft Hardens verfolgt eine Handlung bis in die feinsten Verästelungen des Individuums. Es ist seine spezifische Note, diesen langen Weg in einer Geste zu verdeutlichen. Und hier liegt seine Grenze, die allerdings im Wesen des Journalismus bedingt ist. Die Psychologie auszudehnen, ihre Erkenntnisse zu Gesetzen zu formulieren, auf dem Boden einer festen Weltanschauung die Sensationen der Sekunde in ästhetisch festlegende Regeln zu bannen, liegt ausserhalb seiner Kreise. Hardens Darstellungsweise ist zu leichtflüssig brillierend, zu pathetisch, um mit schweren Erkenntnissen belastet zu werden. Diese vorwiegend essayistische, wissenschaftliche Tugend fundamentiert den Typ Leo Berg.

Leo Berg ist eine Erscheinung, wie sie nur der Amerikanismus unsrer Zeit schaffen konnte. In ihm kreuzen sich Rudimente eines gewaltsam unterdrückten Lyrismus mit der kahlen Forschungsarbeit des Gelehrten. Dinge von eindeutiger Armut vervielfältigen sich unter seinen Händen, werden Erkenntnisse von bleibendem und eindringlichem Wert. Seine Form liegt in geraden Wegen: einfache, gerade Sätze, ohne blühende Entgleisungen, ohne ekstatische Raffinements; und vermitteln doch Eindrücke differenziertester und gewähltester Art. Mit der Empfindung: so und nur so durften sie gesagt sein. . .

Unter den Künstlern von heute sind viele, die Nietzsche brünstig verehren. Sind viele, die eine gewaltsame und befeuernde Anregung von ihm erfuhren. Aber in keinem hat er so viel leuchtende Blüten geworfen, so viel Starres in reinere und weichere Formen gelöst, als in Leo Berg. Für ihn war Nietzsche eine notwendige Erscheinung. Gemäss der launischen und wechselvollen Anregung ist die Skala der Empfindungen, die seine Essays erzeugen, vom deutschen Gelehrten bis zum wortschleudernden Artisten, vom schwerblütigen Skeptiker bis zum Morgenrot wortfröhlicher Paradoxien. Durchsättigt von der eigentümlichen Modifikation Nietzscheschen Geistes, der in der lebensvollen und männlichen Sprache zum Ausdruck kommt. Der Immoralismus Nietzsches hat seine Kreise erweitert, das Kunstwerk löst sich in ein Betrachtungsnetz weltanschaulicher und ästhetischer Momente. Er findet immer die letzte Form, den endgültigen Ausdruck eines nur gefühlsmässig ausgedrückten Gesetzes.

Sein Stil charakterisiert ihn: Gerade gestreckt das Ziel suchend, bei innerlicher Fülle anspruchslos, selten ein abseits liegendes Wort der Artistenkunst. Voller Hass gegen Akademik und Schulmeistertum. Sein schneidender Witz bahnt sich meist Wege zu blutigen Polemiken, die Bergs Charakter am reinsten darstellen.

Seine Kritikart ist trotz der gefeilten und boshaften Epigrammatik eine breit angelegte: er ist der typische Essayist, der nicht nur die Resultate als Eindrücke, sondern auch die Wege schildert. Also ein Antipode des Impressionismus, der jeden Eindruck auf seine Berechtigung prüft. Von einer bösen und feindlichen Skepsis, die den Künstler bis in die tiefsten Hüllen seiner Menschlichkeit verfolgt. Der höchste Grad seiner Zustimmung ist ein begeisterungsloses, kühlehrliches Lob, bis auf einen: Friedrich Nietzsche. In stolzer Glorie leuchtet hier des Naumburgers weisse Sonne: der Stil Leo Bergs nimmt die Melodie des Sturmes an, wenn Nietzsche ihn berührt. Er hat wohl Leo Berg für die Lyrik so reizbar organisiert: der zynische Kulturmensch, der übersättigte Skeptiker singt Gloria bei Heine und Liliencron.

Noch eins ist Nietzsches Vermächtnis: der lebendige historische Blick. Wie kein anderer hat Berg die Ecksteine des Jahrhunderts ergriffen und gesehen. Wie kaum ein anderer hat er Kleist und Grabbe als Moderner gesehen. Wie er einer der Seltenen ist, die einen Gesamtblick über das rätselhafteste aller Phänomene haben, über Heine.

Ich kann ihn so wenig wie die Anderen in diesen Zeilen erschöpfen. Der letzte Eindruck, den man von ihm hat, ist etwa: über diesen Zeilen liegt der Händedruck eines ganzen Mannes. Oder: hier spricht ein Künstler, dessen weiches Fühlen durch Zacken grauer Skepsis hindurchschimmert.

Leo Berg vertritt gleichsam die wissenschaftliche Note in der Kritik. Ihm wird das Kunstwerk stets Objekt bleiben, die Idee seiner Kritik ist die möglichst eindringende historische Analyse eines Kunstwerks. Unter Verachtung des Begriffes Kritik — als Wertung — sieht Alfred Kerr im Kunstwerk ein Mittel, Stimmungen niederzuschreiben, die als ein Produkt des Werkes dessen Wertung in sich bergen sollen. Es ist der höchste Gipfel der Artistik, der vor ihm nur von wenigen — F. Schlegel, Oskar Wilde — erblickt wurde.

In Alfred Kerr hat die deutsche Kritik einen Ruhepunkt gefunden. Das zarteste Vermächtnis lichtdurstiger Generationen hat er in eine helle Linie gespannt. Das Historische ist ihm eine feinschmeckerische Würze geworden, die er als sentimentales Bibelot hier und da anbringt. Er hat auf wenigen Seiten die Quintessenz seiner Kritikanschauung gegeben, von der zu hoffen ist, dass ihre Sätze kommenden Generationen Selbstverständlichkeiten sind. Auf diesem Wege werden sie noch manchem der Heutigen Leitmotiv und Ehrgeiz sein.

Heller als über alle hat über ihn die Sonne Nietzsches gestrahlt, wärmer und inniger hat sie sein Wesen durchglüht und sein Temperament gelockert. (Leo Berg ist gegen ihn von frierender Einförmigkeit — was einen Spezialvorzug Kerrs bedeutet . . . und was sein endliches Erliegen sein kann). In tausend Funken fliegt die feste Masse des Kunstwerks auf, jeder einzelne poliert und glänzend, um in einem Rausch von Klang und Farbe zur Erde zu sinken — und Schrift zu werden. Sein Wesen ist gedeutet, wenn wir sagen: er sucht die letzte Konzentration und die wärmste Veranschaulichung. Jeder Begriff umwölbt sich mit Farbe, der einförmigste Klang verläuft in eine Melodie. Er lässt eine Stimmung voll und rund auf sich einwirken und sucht sie in Worte einzufangen, deren Rhythmus freudiger Überschwang ist und wie Musik in die Herzen der Leser fliesst. Der verbissene Witz Leo Bergs, wie der weltmännische, harttreffende Spott Hardens verflüchtigt sich in einem hellfrohen Humor. Ein heiterer Glanz reifer Sommertage liegt über sein Werk, die frühe Ironie romantischer Jünglinge und das verträumteste Herz in Deutschland. Leise durchströmt von einer daseinsfrohen Erotik, die explosiv das Kunstwerk durchbricht. Sein Verhältnis zum Sexualismus charakterisiert ihn: Er löst die Erotik in ein buntspielendes Gewebe, auf dessen hellen Farben sich die Vorstellung eines sexuellen Verhältnisses scharf abhebt, mit leichten Anklängen lasciver Bilder, ohne den Rhythmus zu verletzen. Harden sagt diese Dinge geschmeidiger, eleganter, man fühlt eine weltmännische Nuance heraus. Leo Berg — ein feiner Spezialist dieses Gebietes — ist voll gründlichen Ernstes, lässt die schwerwiegende Bedeutung der libido durch jede Zeile hindurchschimmern.

Man kann über Kerr bildhafter und enthusiastischer sprechen, voll lichter Erinnerung an helle und glänzende Stunden. Es wird seine Struktur nicht klarer vor Augen führen, irgend eine Seite seines Wesens wird über die geschliffenste Definition hinausquellen. (Er hat einen neuen Stil gefunden — seinen Stil. Er liebt ihn sehr und hetzt seine Besonderheiten zu Tode. Das ist die Klippe: dass seine heitere und anmutvolle Sprache zur Manier erstarren kann.) Es mag als eine Zusammenfassung gesagt sein, dass er ein Meister seltener Tugenden und ein grosser Künstler ist.

Kerr ist am tiefsten in dem Begriff „Artist" eingefangen. Seine Mittel sind berechnet, seine Naivität Schaum einer hohen Kultur. Die ererbte Vorliebe für das Bizarre, Widerspruchsvolle steigert seine Reizbarkeit zum Überschäumen in Extreme. Er ist ein steiler Outsider — und spielt damit. Mittelstandspolitik ist ihm verhasst seine Gefühle pendeln zwischen Begeisterung und vernichtender Ironie. Er besitzt die vollen Register aufnahmefähiger Naturen, den schrankenlosen Radikalismus der Überzeugung. (Das ist seine ewige Jugend.) Dieser Radikalismus hat einen jungen Kritiker zu plötzlicher Grösse emporgereckt: Siegfried Jacobsohn.

Er ist neben Kerr der einzige, der so schrankenlos hassen kann. Man bewunderte an Jacobsohn die Intensität dieses Hasses, wie die begeisternden Ausbrüche jubelnder Ekstasen. Sein Stil riss das Kunstwerk aus dem luftverdünnten Raum der Auslese, in dem es Harden oder Kerr betrachten. Er popularisierte unwillkürlich. Hastig und nervös durcheilte er das Kunstwerk, hier eine feine Bemerkung einhakend, dort einen mehr wirksamen als gewählten Witz anbringend, voll skurriler Eigentümlichkeiten. Und dann hiess seine Devise: épater les bourgeois! Ein Jahr kaum ist verflossen, ein fast pedantisches Streben nach kühler Einsicht beherrscht seinen Stil. Er bemüht sich unauffällig zu sein und wird unaufregend.

Es ist — mathematisch genommen — eine Analogie zur Genesis Hermann Bahrs. Eine Wandlung aus den brüchigen Tempeln der Ekstasen zu den wohlparkettierten Fussböden der Salons. Diese allzuplötzliche Reife hat ihn seiner Frische beraubt. Er zehrt von der Tradition.

Sicherlich ist Jacobsohn ein Kritiker von ausserordentlicher Begabung. Er hat von Allen den hellsten Blick für das spezifisch Theatralische. Es ist Literatenart, Literatur in die bildende Kunst zu tragen, es ist ihre Art, Literatur in die Schauspielkunst zu tragen. Von dem einen hat uns Meier-Graefe am aufrichtigsten erlöst (trotzdem nach Muther die Sache hoffnungslos schien), das andere ist von Jacobsohn zu hoffen. Er hat das mitschwingende Organ für die farbigen und raffinierten Reize der Bühne und weiss sie isoliert von der Literatur zu geniessen.

Von den bisher genannten Kritikern ist Jacobsohn der populärste. Man mag seinen Stil dafür verantwortlich machen, der die mindesten Anforderungen an das ästhetische Vermögen der Leser stellt (ohne etwa ungebildet zu sein). Er besitzt die überströmende Plaudergabe, die den Typ Blumenthal so verachtungswert macht. Oft steht er unter der Herrschaft der allzu gebügelten Phrase und des billigen Witzes. Um plötzlich durch eine nobel stilisierte Empfindung zu überraschen. Im Publikum nimmt man das als eine zwar störende, aber berufsnotwendige Beigabe hin. Man lächelt: talent oblige — Klappern gehört zum Handwerk.

Jacobsohn wurzelt im Tagesbedürfnis. Der Trieb zum Aktuellen ist ihm (wie Harden) eingeboren. Um ihm durch Abgrenzung eine lebhaftere Folie zu geben, nenne ich einen Kritiker, der im Stofflichen mehr in das Gebiet der historischen Wissenschaft ragt, ob er schon ein Kenner auserlesener Genüsse und freudiger Verehrer des Tages ist. (Hier wäre Fritz Mauthner zu nennen. Er ist aus der Berliner Kritik verschwunden, ohne mehr als eine fühlbare Lücke zu hinterlassen. Sein Wesentliches liegt in anderen Kreisen.)

Das Gebiet Felix Poppenbergs sind die Vorposten der Moderne.

Sein Wesenskern ruht in der romantischen Tradition, die bald von freudigem Lyrismus überschäumt, bald mit Kreisler toll im Sturme tanzt, bald voll schauriger Todestraurigkeit Gebete stammelt. Voll raffinierter Stilismen giesst er das Blut modernster und erklügeltster Feinheiten in die Empfindungen von ehemals, ein Freund vergangener Zeiten hüllt er die vergilbten Gefühle in die mystische Atmosphäre moderner Ästheten. Oder malt liebevoll die dünnen Konturen einer blutleeren, verblassten Dame der romantischen Zeit nach, ihre schwärmerischen Überschwenglichkeiten und weiche Tränenseligkeit in zarten Farben andeutend. Sein Wesen grenzt nahe an Kerr, ohne dessen ausbrechenden Farbensinn und Melodie zu besitzen. Eine Bibelot- und Sammlernatur von hoher Kultur.

Neben diesem Antiquar voll quellender Leidenschaftlichkeit und reicher Töne gewinnt die Kritik Arthur Eloessers ein dürftiges Aussehen. Eine frierende Objektivität liegt über seinem Werk. Seine intellektuellen Fähigkeiten sind von solider Durchdringungskraft, seine Ausdrucksmöglichkeit ist äusserst gewandt. Man hat die Empfindung, der Kritiker hat um das Werk einen dünnen Kreis beschrieben, den er einzeln und gemessen abgrast, mit bürgerlichen Worten und rechtschaffenen Gesten. Er mag die perversesten Dinge sagen, seine Kritik bleibt immer salonfähig. Ein Beispiel: er hat das Kunststück vollbracht, über J. K. Huysmans verständlich zu schreiben, allerdings ohne das Unverständliche Huysmans zu berühren. Er ist ein Theoretiker im Wortsinn, nie spricht er von dem Leben, das hinter dem Kunstwerk wuchert. Seine Grenzen sind weit, aber er bleibt bleich und farblos, ohne mehr als eine zutreffende Wertung und anständige Analyse zu geben. Ein Stück Alexandrinertum ist in ihm.

Julius Hart wäre noch zu nennen. Obschon dies mehr ein Rückblick ist. Er lebt von seinem Erbe, einer Tradition, die jetzt schon mythisch ist. In grünen Sommerszeiten war er einmal ein kühner Streiter für die junge Generation, ein feingestimmter Psychologe und aufnahmefähiger Jünger. Seine Formen sind erstarrt. Die theoretischen Bereicherungen, die uns seine Kritiken vermitteln, sind fein, haben aber gewöhnlich mit dem Kunstwerk nichts zu tun. Seine geistige Entwickelung ist durch allgemein kulturelle Interessen stark abgelenkt. Er steht der jungen Generation ferner, als er ihr einstmals nahe stand. Von seinen Kritiken wüsste ich nichts zu sagen, als dass sie einen Stehengebliebenen verraten, voll netter Bemerkungen und nicht immer schlechter Witze. Sein Stil verrät eine senile Anlage zur Breite, die in der gedrängten Form der Tageskritik zu kurz kommt. Seine essayistischen Arbeiten sind von erträglicher Wärme, nicht ohne gute Gedanken. Bemerkt sei noch, dass er, wie sein Bruder, von verhältnismässiger lyrischer Begabung und weich pathetischer Rhetorik ist. Auch soll nicht verhehlt werden, dass er noch immer zu den Gipfeln der Berliner Kritik gehört. Einesteils, weil wir in Berlin leben — und weil ein Übermass von Flächen vorhanden ist.

Die Berliner literarische Kritik hat noch zahlreiche Vertreter. Da es sich hier um einen psychologischsn Versuch handelt, sind nur solche Objekte zweckdienlich, die unabhängig von äusseren Umständen sind, ebenso solche, deren Hauptgebiet nicht die wissenschaftliche Literaturforschung ist. (Alfred Klaar, Heinrich Stümcke, S. Lublinski etc.) So fallen die meisten Kritiker der Tageszeitungen fort, die fast stets Rücksichten auf Verleger und Publikum

nehmen müssen. Es sei gesagt, dass Fritz Engel es in der Kultur des Feuilletons am weitesten von ihnen gebracht hat.

Ich möchte Erich Schlaikjer noch erwähnen, als ein Exemplar der Kritiker-Gattung, deren Dasein besser als alle Theorie die ästhetische Bildung der Grossstädter charakterisiert. Sein Wesentliches scheint mir auf dem Gebiet des Parlamentarismus zu liegen, den er um eine bedeutende Anzahl gehaltvoller — Fachausdrücke bereichert hat. (Diese Zeitschrift brachte eine kleine Blütenlese.) Ästhetisches wüsste ich von ihm nicht zu berichten. . .

Hinter der offiziellen Kritik, die zumeist durch die Generation von gestern vertreten wird, brodeln die Gemüter der Kommenden. Kühne Ausfälle explodieren, neue Kunsttriebe werden gewaltsam und frohlockend in das Licht gezerrt. Als der zukunftreichste der Jungen dünkt mir René Schickele, dessen wüste und chaotische Erotik sich in einem mystischen Japanismus entlädt, voll geheimnisvoller und taumelnder Linien. Unter dem Banne der gallischen Neuromantiker und Alfred Kerrs reisst der pathetisch-ironische Schwung seiner Essays unwillkürlich in den Strudel seines farbenüberquellenden Lyrismus. — Als einen Gegenfüssler nenne ich Julius Bab, dessen strenge und gesuchte Stilarchitektur von den Ästheten Hofmannsthalscher Prägnanz stammt. Voll zarten Empfindens für subtile Feinheiten verliert sein Stil durch die ungeschmeidige Würde der Epitheta. Seine rapide Entwicklung lässt ihn mehr als einen glänzenden Wechsel auf die Zukunft erscheinen. . .

Ich habe einen Versuch gemacht, die Berliner literarische Kritik auf gerade Formeln zu bringen. Das Unzureichende solcher künstlichen Verengung ist offenbar. Aber ebenso halte ich es für unmöglich, eine Individualität in Worten zu erschöpfen. Man kann immer nur Einzeldinge, Tendenzen angeben und versuchen, die Form zum Träger der Analogie zu machen.

Es ist möglich, dass sich die Kritik als ein formalistisches Prinzip entwickelt. Das Blühen und die volle Rundung der Worte scheint der kommenden Generation das Signum ihrer Kultur zu werden. Dann ist es von der Kunst nicht weit.. Und vielleicht klingt es dann nicht einmal paradox, was jetzt paralytisch klingt:

Freunde, Prosa ist die Kunst, keine Verse zu schreiben.

□ □

Zum ästhetischen Urteil.

Ein Versuch von S. Hoechstetter.

Anlässlich der Eröffnung der „Ausstellung für künstlerisehe Kultur, zum Gedächtnis Schillers", veranstaltet von dem Verleger Eugen Diederichs in Jena, hielt der Kunstschriftsteller Dr. Albert Dresdner einen Vortrag über „Alt und Neu in der Kunst". Im Verlauf seiner Rede variierte Dr. Dresdner in ziemlich apodiktischer Weise die — ich bin versucht zu sagen: Modeauffassung, dass der Künstler in seiner schönen Unbewusstheit des kritischen Urteils nicht fähig sei.

Weil diese Auffassung wirklich heute die geltende ist, drängt es mich, einige Worte dazu zu sagen. Ich masse mir kein Urteil an, inwieweit die

Sache bezüglich des bildenden Künstlers stimmt. Es wird des öfteren behauptet, er wäre anders organisiert als der Dichter. Vor allem gilt er als schweigsam. Ich kenne auch nur Richters Selbstbiographie und das interessante Tagebuch des Delacroix. Dieser, der Millet gerecht wird, gibt sehr gute Aufschlüsse über Technik, doch er mag ja eine Ausnahme unter den bildenden Künstlern sein.

Doch die Modeauffassung, dass der Schaffende immer ein Kritiker sei, dem man mit Misstrauen zu begegnen habe, ist auch auf Literaten übertragen worden.

Prof. Richard M. Meyer, der zweifellos mit die beste neuere Literaturgeschichte geschrieben hat, findet es zu belächeln, wenn der Dichter behauptet, nur vom Dichter ganz verstanden werden zu können.

Trotz Goethes Bekenntnis an Eckermann. dass er die Farbenlehre für das Bleibendste seiner Werke hielte, trotz Richard M. Meyers geistreichem Wort, die Heinrich Heine sehen immer ihren Ratcliff ihre Lyrik überdauern, bleiben aber Schillers wundervolle ästhetische Schriften, seine bedeutenden Briefe über Goethes Prosa, bleibt Lessing, der ausser seiner Emilia (man muss das Drama sehen, dann hält man es nicht für Verstandesarbeit) auch die vorbildliche Hamburgische Dramaturgie schrieb.

Weshalb Lessing und Schiller ein besseres ästhetisches Urteil hatten, als etwa die Blumenthals unserer Zeit, liegt auf der Hand: erstens waren sie die unvergleichbar bedeutenderen Autoren, zweitens hatten sie eine unermesslich grössere Bildungskultur.

Und hierin liegt für unsere Zeit ein wunder Punkt — vergleichbar dem Modus der Gegenwart, dass kaum mehr Mütter die Bildungskultur haben, ihre Kinder erziehen zu können — und es solchen überlassen, die es über mühsamem Lernen, über gewaltsamem Autoritätsdünkel vergassen, dass sie selbst Kinder waren.

Die Mütter unserer Zeit sind der Majorität der Schriftsteller ähnlich: sie bringen das Werk hervor und haben nicht die Kultur, es zu beurteilen, bezw. es zu erziehen.

Urteil und Erziehung liegen in den Händen von Unfruchtbaren: Kritikern und Gouvernanten!

(Dass heute viel von „schaffender Kritik“ gesprochen wird, weiss ich wohl. Auch die Gouvernante schafft — immer aber am Gegebenen.)

Dies wird so lange wahr bleiben, bis wir eine bessere Kulturverbreitung haben, bis jede Mutter es als Schande betrachtet, ihr Kind nicht geistig leiten zu können, bis jeder Schriftsteller es als Schande betrachtet, eine geringere Kultur auf dem Gebiet, das er bebaut, zu haben als der Berufskritiker.

Viele unserer heutigen Schriftsteller, die Gutes leisten, nennen nicht viel mehr als die bekannte schwäbische Ästhetik ihr eigen, wenn sie theoretisieren oder kritisieren wollen: „Wenn's kurz ischt, ischt's e Novelle, wenn's lang ischt, ischt's e Roman.“ Sie nennen vielleicht einen modernen, aus zeitlicher Realität geborenen Roman eine „epische Dichtung“, also ein Werk, dessen eiserner Bestandteil Fabelwesen, Götter, Helden verschollener Art sind, und das seelische Katastrophen sich unvermittelt vollziehen lässt, das statt psychologischer Entwicklung einen Wunderborn schafft, oder den Zaubertrank, der die Herzen wendet.

Ich weiss sehr wohl, dass unsere modernsten und feinsten Schriftsteller, die Impressionisten, Formkünstler sind, einen ganz andern Sinn in die alten Bezeichnungen legen — den Roman überhaupt nur als „lyrischen Roman" gelten lassen u. s. w.

Doch ich spreche hier von den Handfesten, den Schreibern guter Familienlektüre, und diese sind es, denen meist eine eindringliche Kenntnis der historischen Entwicklung der Literatur fehlt.

Und da die primärste Vorbedingung zu jeder Kritik doch ist, Kenntnisse zu besitzen, sind sie mehr oder minder Hilflose, sobald sie ein Urteil abgeben sollen oder wollen.

Und so ist es geworden, dass heute wirklich die Kritik. die Kulturgehalt hat, in den Händen gebildeter Nichtkünstler liegt, von ihnen ausgeht und sie fast zu Alleinherrschern gemacht hat.

Ich entsinne mich, vor Jahren eine Rundfrage gelesen zu haben: „Was halten Sie von Ibsen?"

Und da schämten sich mehrere von Deutschlands berühmtesten, älteren Dichtern (der Ruhm steht bei uns ja gern analog den Alterszahlen!) nicht, einzugestehen, dass sie keine Zeit haben, sich mit fremden Werken zu befassen.

Einen Schriftsteller, der nicht Bücher kauft und womöglich alles Gute, wenigstens seiner Zeit, kennt, möchte ich zum Henker wünschen.

Und dass es deutsche Dichter gibt, die nicht ihre Vorgeschichte kennen, scheint mir nicht „genialische Unbekümmertheit", sondern es ist nur dasselbe, wie wenn einem Menschen seine Familiengeschichte, seine Tradition „wurscht" ist. Solche Schriftsteller, die kein Verständnis für den ungeheuren Wert der Kultur besitzen, einer Kultur, die sich, um einen Bekanntesten zu nennen, in Hugo von Hofmannsthals oeuvre bekundet, sind Halbheiten.

Im „Tag" schrieb Hugo von Hofmannsthal über Schiller: „Kein Deutscher ist wie er so ganz Bewegung".

Das ist ein offenbarendes Wort. Es wiegt Philologenabhandlungen auf.

„Kein Deutscher ist wie er so ganz Bewegung —" man könnte das Wort weiterführen, kein Klassiker ist wie er immer von seinem Stoff in der Seele bewegt.

Darum liebt ihn die Jugend seines Volkes, darum spüren wir Gereifteren an seinem Werk den Reiz, den etwa das Wasser auf den Menschen hat: den Reiz des Stromes, des Fortstürmens, des Fliessens über den Gründen.

Aber die Hugo von Hofmannsthal mit ihrer letzten Kultur sind selten unter unseren Literaten. So blieb das auf Grund von Bildung, Vergleichungsvermögen und Kultur analysierende ästhetische Urteil in den Händen von Gelehrten, von Nichtkünstlern.

Auf Grund ihrer Macht, ihres Herrschervorrechtes, behaupteten sie endlich, sie allein seien für Kritik berufen.

Fragen wir uns: ist das eine zufällige oder eine grundsätzliche Wahrheit, etwas, das bleiben muss oder sich ändern kann?

Ich sagte vorhin, die zünftigen, die Nur-Kritiker haben Kultur voraus.

Wo aber ein Dichter Kultur besass, hatte er auch Kritik: Lessing, Goethe, Schiller. Dichter, die ausser ihrem Talent noch Kultur haben, schreiben uns auch heute interpretierende Kritiken, die unanfechtbar sind.

Man lese doch, was Rainer Maria Rilke über Rodin, genauer über die „Bürger von Calais“ (in der Bardschen Sammlung) sagt. Das ist Letztes. Man lese die „romantische Schule“, die eine erlauchte Dichterin: Ricarda Huch geschrieben hat. Dem Rilke und der Ricarda Huch möchte ich vergleichsweise einen Essay des kulturgesättigten Franz Blei gegenüberstellen — sein Bändchen bei Bard über den Novalis. Rilke und Ricarda Huch erschüttern uns. Aus diesen Büchern schlägt etwas von dem Rausch, der die Romantiker trug, fühlen wir das Feuer der Kraft Rodins. Der Novalis des geistvollen Franz Blei ist ein geistvoller Franz Blei. Von der Inbrunst des Novalis spüren wir nichts.

Lessing, Schiller, Goethe, Hofmannsthal, Ricarda Huch, Rilke ragen als Kritiker-Interpreten über die Nur-Kritiker.

Und so behaupte ich, gestützt auf diese Erfahrungsbeispiele: der Dichter mit Kultur ist der bessere Kritiker, als der Nichtdichter mit Kultur.

An dieser Stelle ist es nicht zu vermeiden, von Adolf Bartels und Carl Busse zu sprechen, weil sie wohl (seit der alte Wichert tot ist) als die bekanntesten Repräsentanten des Wortes „Dichter-Richter“ gelten und die lautesten Stimmen haben.

Hier sind zwei Proben ihrer Kritik:

Carl Busse stellt sich mit Anna Ritter in seiner Literaturgeschichte zu Dehmel, dem harten, feurigen Anarchisten!

Bartels „beweist“ das angebliche jüdische Mischblut des Brentano mit einer Vormutter aus Lichtenfels, „denn in Lichtenfels hat es immer viele Juden gegeben.“

Diese beiden seltsam anmutenden Aussprüche der Kritiker wurzeln in ihrer Menschlichkeit, in Bartels' einseitigem Rassenhass, in Busses intellektueller Begrenzung.

Busse ist ein feines, aber forciertes, enges Talent — Bartels wurzelt in einem Vorurteil gegen alle, die nicht Germanen sind.

Als Dichter ersten Ranges werten sie beide wohl nirgends.

Doch wie ich als Nur-Kritiker ausschliesslich erste Namen denke, so spreche ich auch nur von Dichtern hohen Wertes und habe als Dichter-Kritiker genannt: Lessing, Schiller, Goethe, Hofmannsthal, Ricarda Huch. Nicht Quantum — wohl aber Magnum! Quantitativ, dem Nurkritiker ebenbürtig könnte man ja auch noch verschiedene Bände der Remerschen Sammlung anführen.

Der Beweis ist gegeben, dass Dichter existierten und existieren, die als Kritiker über dem Nurkritiker stehen. Warum tun sie das? Doch erst ein anderes Warum? Warum stehen ihrer Meinung nach die Nurkritiker über dem Dichter-Kritiker?

Ich citiere R. M. Meyer: „Geht man über das Allgemeinste hinaus, so wird die poetische Anlage statt zu einer Förderung des Verständnisses geradezu eine Erschwerung. Je eigenartiger die dichterische Individualität gestaltet, desto schwerer begreift sie andere, und desto schwerer wird sie von anderen begriffen.“

Dieser Satz drückt, simpel gesagt, etwa die Formel aus, gleich und gleich versteht sich nicht. Zwar: Fachausstellungen haben gemeinhin eine Fachjury. Menschen von gleicher Erziehung pflegen den Bildungsgenossen im allgemeinen

besser zu verstehen, als den Menschen einer fremden Kultur. „Geht man über das Allgemeinste hinaus," so versteht der Mann den Mann besser als die Frau und umgekehrt — die Jugend versteht die Jugend besser, als das Alter sie begreift.

Für Dichter schafft also R. M. Meyer den besonderen Modus, und er begründet seine Behauptung mit dem Hinweis auf Goethes Missurteil über Kleist, die Hebbel-Otto Ludwig als Gegenfüssler, er konnte auch Schiller-Bürger nennen.

Nun aber möchte ich doch fragen:

Hat nie ein Nurkritiker einen Künstler verkannt?

Hanslick-Wagner! Und ein paar Beispiele aus unseren Tagen: Kerr-Sudermann, Kerr-Hauptmann ist eine Fundgrube von Missurteilen aus Hass und Liebe. In der „Neuen Rundschau" wurde Wilde schlechthin Artist genannt. Der erste Nobelpreis kam an Sully Prudhomme. Auf das wundervolle Drama vom „geretteten Venedig" wandte die zünftige Kritik ebensoviele Zeilen als auf tote Löwen und grüne Zweige — und nannte das Stück des Hofmannsthal halb gelungen.

Das sind ein paar Gegenbeispiele, die mir beim Schreiben einfallen. Sie genügen schon, um hier das Meyersche Beispiel zu annullieren.

Es verliert seine grundsätzliche Bedeutung.

Mir bleibt es somit übrig, zu versuchen, für meine Behauptung, dass der Dichter den Dichter besser versteht als der Nichtdichter, einen Beweis zu erbringen.

Ich muss etwas weiter ausholen:

Mit einer ganz besonderen Freude lese ich immer die Abhandlungen von Kritikern und Philosophen über das Wesen, das Mysterium der Konzeption. Ed. v. Hartmann bringt Äusserungen des Mozart. Es gibt deren auch von Goethe u. s. w.

„Herr, dunkel ist der Rede Sinn."

Das Mysterium in unserer entgötterten Welt. Im Unbewussten liegt die Konzeption. Aber man kann ihre physiologischen Vorbedingungen analysieren. Man sammelt die Aussprüche berühmter Künstler und ordnet wissenschaftlich das Material.

Nun aber eines:

Konnte nicht vielleicht Goethe keine Neigung gehabt haben, seinen Fragern das Letzte zu entschleiern?

Wie sehr sich der Schaffende über dem Nichtschaffenden fühlt, welches ungeheuere Selbstbewusstsein ihn trägt, wie er sein Werk einschätzt, („ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben") hat nur Friedrich Nietzsche auszusprechen gewagt.

Vielleicht dienten die Verhüllungen, diente das mystische Mysterium den Dichtern ihrem Publikum gegenüber ein wenig zum Nimbus. Goethes Art halte ich direkt für Diplomatie — seine Aussprüche über sein Werk dem Verständnis des Hörers angemesen.

Weiss denn die Welt nie, dass es auch ein paar ironische Menschen gibt?

Erklärt jemand einem Frager die Einzelheiten des Gefühls erotischer Art, das man Lust nennt?

Und wissen die Nurkritiker das eine nicht: Alles Schaffen ist Liebe?

Sie verstehen es bewunderungswürdig, das Wesen des Schaffens zu analysieren. Sie schreiben, um bei dem Bild zu bleiben, die Physiologie der Liebe.

Aber so wenig als ein Mensch, der niemals liebte, uns Offenbarungen von der Liebe erzählen könnte, so wenig begreift ein Mensch, der nie schuf, die Lust Dessen, der Empfangender und Zeugender zugleich ist. Der Nurkritiker kann uns über ein Kunstwerk alles sagen, jeden schwer verständlichen Sinn, alles Philologische, Sprachtechnische, Kulturbildende. Er kann uns die Sache erklären wie der Regisseur die Szene.

Vor dem Letzten des Dichters steht er als Nichtwisser.

Nur aber wer das Letzte des Dichters mitfühlen kann, weil er ein Wesensgleicher ist, vermag ein Kunstwerk in seinem letzten Sinn aufzufassen. Ihn trägt die Welle mit, die den Dichter hob — der Nurkritiker kann uns den Seegang beschreiben.

Diesen Unterschied dürfen wir nicht vergessen. Zwei Menschen im Kampf mit dem Element fühlen seine Gewalt — der Augenzeuge kann sie objektiv schildern.

Eine Kritik aber, die nur beschreibt, ist wissenschaftliche Arbeit. Ich wollte am wenigsten ihren Wert verkannt sehen. Unsere ersten Kritiker sind direkt Kulturvermittler.

Man könnte ja vielleicht auch sagen, es ist genug, wenn auf ein Werk in dieser Weise hingewiesen wird — dann möge es für sich selbst sprechen.

Das genügte vielleicht auch für den Dichter eines literarischen Zeitalters.

Heute genügte es nicht für ihn.

Heute bedarf er des Interpreten.

Die Welt hörte erst dann auf die Worte Zarathustras, als er nicht mehr nur von Philologen und Philosophen totgeschwiegen oder wissenschaftlich eingegliedert wurde, sondern als Menschen, die sein Wesen mit wahl- und wesensverwandter Begeisterung fassten, von ihm reden mussten. Und es waren Dichter, nicht Kritiker, die ihrem Volk die Schönheit Friedrich Nietzsches ans Herz zu legen wussten.

Nur der Dichter vermag eine Interpretation des Kunstwerks, die den Herzschlag hören kann, aus dem es geboren wurde — nicht nur die Analyse des Positiv-Erreichten zu geben. Den Dichter verbindet mit dem Werk des Anderen, das aus den Affekten, Impulsen, dem Drang, der auch seine besten Stunden hebt, geboren ist, die Wesensgleichheit. Wie der Freund vom Freund nicht nur das Sinnfällige weiss, sondern die letzten Beweggründe, die letzten Wesenseigentümlichkeiten, den Ursprung seiner Natur kennt, so versteht der Dichter den Dichter.

Und so kann nur der Dichter den Dichter verstehen.

Das heisst zugleich: unter einem Dichter verstehe ich einen Menschen, der von der Grösse des Anderen hingerissen sein kann, wie Goethe es von Shakespeare und Byron war.

Nicht den Neidling, nicht den im Allzumenschlichen Befangenen, nicht den Bewunderungsfeigen, der seine Affekte verkauft. Den vielleicht aber, der stolzen Herzens einem Ebenbürtigen sagt:

„Viel purpurrote Rosen bring' ich dir."

□ □

Carl Bleibtreu:

Glossen zur kritischen Krisis.

So manches Treffende bisher über die Missstände und Auswüchse unseres Kritikwesens in diesen Blättern gesagt wurde, wage ich doch zu behaupten, dass nur meine neuliche boshafte Ergiessung dem Untier ernstlich zu Leibe ging. Denn da lockt man weder mit Allgemeinheiten ohne direkte persönliche Dokumente einen Hund vom Ofen, noch verlangen andererseits blosse Einzelfälle, statt ehrlich zu bekennen: hier wird ausser- und innerhalb Ilion gesündigt, überall, — alles ist faul und falsch. Höchst verderblich wirkt aber auch rücksichtvolle Scheu, vor einigen unnahbaren Heiligtümern des Schwindels Halt zu machen. So hat sich die löbliche Redaktion bewogen gefühlt, zu versichern, sie decke ihr Urteil nicht mit dem meinen über Hauptmann und Harden; auch hätte ich wohl fälschlich Herrn Rich. M. Meyer persönliche Motive bei seinem literar-historischen Fabrikat zugeschoben. Dies tat ich gar nicht: denn dass Herr Meyer als Versippter der Hauptmann-Clique sein Richteramt nach dieser Richtung üben muss, versteht sich für den Kenner ja ganz von selbst. Gewicht legte ich lediglich darauf, dass er — wie sein antisemitischer Widerpart Bartels — über Werke und Autoren urteilt, ohne sie überhaupt zu kennen. Das habe ich aus Deren eigenen Zitaten bewiesen, und Herr Rich. M. Meyer hat, wie mir berichtet wurde, privatim längst zugestanden, dass man doch nicht alles lesen könne, über was man schreibe. Drollig berührt dabei Bartels' teutonische Entrüstung über Meyers „jüdische" Seichtigkeit und Suffisance, die er in besonderer Arbeit brandmarkte, — wie ja auch Arno Holz' Broschüre „Ein literarischer Ehrabschneider" recht unglimpflich mit Meyer umspringt. Denn was Bartels Jenem vorwirft, das prallt nur auf ihn selbst zurück. Er unterscheidet sich von Meyer nur dadurch, dass dieser die landläufige Talmieleganz glatter Stilistik viel besser beherrscht als er. Andererseits muss man aber lächeln, wenn in dem sonst trefflichen Aufsatz in Heft 3 dieser Zeitschrift*) die Hauptschuld Bartels' darin gesucht wird, dass er diesen oder jenen jüdischen oder nichtjüdischen Literaten nicht genannt habe. Dies Verbrechen würden wir ihm meist nur als mildernden Umstand auslegen, zumal ein Literarhistoriker schwerlich verpflichtet ist, alle möglichen obskuren Dichterlinge zu kennen. Und wie müsste man dann erst über Meyers Lückenhaftigkeit eifern! Nein, nur dass Bartels mit antisemitischer Scheuklappe sich gegen Heinrich Heines echte Genialität blind stellt, dass er andererseits — bei allem teutonischen Heimatsgefasel — kein Empfinden für urgermanische Dichter hat oder vielmehr nicht haben will, teils aus einfacher Unwissenheit, teils aus persönlicher Parteilichkeit, — das allein macht ihn unwürdig des Namens Literarhistoriker. Seine einseitig-kindische Vergötzung des eigenen Landsmanns Hebbel artete nebenbei zur fixen Idee eines Monomanen aus.

Noch unwürdiger aber dünkt mich die naive Lobhudelei, welche Herr Rudolf Lothar in No. 4 dieser Blätter der berüchtigten Wiener Shylockpresse angedeihen lässt. Eine derartige Kollegenverhimmlung schmeckt allzusehr nach

*) Rudolf Kurtz: „Taufscheinhistorik".

Händewaschung. Wie kommt es denn, dass in gleicher Nummer zwei unabhängige Wiener in derbster Form diese nämliche allbekannte Wiener „Kritik", auf welche einst schon Grillparzer und Hebbel böse Stachelverse münzten, an den Pranger stellen? . . . Bei Herrn Lothar aber fällt mir unwillkürlich — aus einem hier nicht zu erörternden Grunde — Maximilian Harden ein, den ich nach Ansicht der Redaktion zu schlecht behandelt habe. Merkwürdig, dass dieser selbe Harden doch auch mein Urteil über Meyer und den Hauptmannrummel teilt, welchen die Redaktion gleichfalls in Schutz nehmen möchte! Da müssten Harden und ich ja eigentlich Kampfgenossen sein. Mit Verlaub: wenn zwei das gleiche tun, ist's nicht das gleiche. Auch mich treiben persönliche Motive, ohne Zweifel, aber sie sind im letzten Grunde, der subjektiven Beimischung entkleidet, sachlicher literarischer Natur. Bei Harden hatten aber alle Wissenden von vornherein den Eindruck, dass er sich über den Hauptmannkult nur ärgere, weil er den Popanz nicht selber entdeckte, sondern seine Totfeinde Brahm und Schlenther, mit denen er seit der Schabelsky-Affaire in untrennbaren Zwiespalt geriet, obschon ihre Kunstanschauung sich im Wesentlichen deckt. An „Moses Meyer", wie er ihn krampfhaft tauft, ärgert ihn dessen Cliquenzusammenhang. Es sind also taktisch-journalistische Gründe, die sein Frontmachen gegen Hauptmann bestimmten, nichts weiter. Dass sich dann freilich, nachdem er mal Partei ergriff, gewichtige sachliche Bedenken gegen den fleissigen Könner einstellten und Hauptmanns gezierte Melodramatik von ihm richtig durchschaut wurde, kann bei Hardens ungewöhnlicher geistiger Begabung nicht wundernehmen. Doch die wahre Schädlichkeit des Hauptmannkults vermag er um so weniger zu bemessen, als er selbst einem geistigen Milieu entstammt, das mit dem Nährboden des Hauptmannianertums innige Fühlung hält. Wir haben uns aber hier nicht mit Hardens geistiger Bedeutung zu befassen, nicht Hauptmanns tatsächliche technische Verdienste zu erörtern. Geradeso wie ich heut noch Harden für den hervorragendsten deutschen Publizisten erkläre — was ihm wohl wichtiger sein mag, als kindische Lobhudelung im Blättchen seines Schützlings Jacobsohn —, bin ich allezeit Hauptmann gerecht geworden. R. M. Meyer plaudert ja sogar als mildernden Umstand für mich aus, dass ich zu allererst „begeistert" (i wo!) auf Hauptmann hingewiesen hätte. Was uns hier allein beschäftigt, ist der schamlose Knüngel, einen feinen Spezialisten und ungewöhnlichen Techniker, dem es aber an Höhe, Tiefe, Breite in jeder Hinsicht gebricht, zu einem Ganzgrossen aufblasen zu wollen. Übrigens ist man sich heut nicht nur unter Wissenden, sondern sogar im Publikum über alles das klar geworden, was ich schon vor zehn Jahren feststellte. Damals hiess dies natürlich „Neid", wie in früherer Zeit mein Gelächter über den Wildenbruchkult, während dieselben grünen Jungen, die damals Wildenbruch mit Schiller und Shakespeare verglichen, heut mit pöbelhaftem Naserümpfen ihre eigene damalige Unreife an dem braven Mann rächen, der doch wenigstens echtes Dramatikerblut im Leibe hatte. —

Ich verwahre mich daher aufs schärfste dagegen, dass eine Kritik der Kritik vor diesem allergefährlichsten Schwindel gehorsamst Halt mache. Im Hauptmannrummel kristallisiert sich alle geistige und moralische Verderbnis unsrer literarischen Zustände am handgreiflichsten. Die „Schwarze Bande" gab die Losung aus, dass neben Ihm überhaupt kein anderer dichten dürfe,

sah sogar jede „Konkurrenz“ in den eigenen Reihen mit scheelen Augen an; Halbe und sogar Hirschfeld wissen davon ein Lied zu singen. Und so wenig sympathisch Sudermanns Persönlichkeit berührt, muss die Presseverschwörung der Hauptmannianer, ihn völlig zu den Toten zu werfen, bei jedem Gerechten Ekel erregen.

Dies aber ist nicht das Wunderbare. O. J. Bierbaum schrieb mal vor fünfzehn Jahren: „Künftigen Geschlechtern wird es einfach unfasslich scheinen, dass Werke von solcher Bedeutung wie die Bleibtreus verhältnismässig so unbekannt bleiben“. Nun, ich schmeichle mir, dass sogar einige Zeitgenossen es unfasslich finden, wenn Herr Rich. M. Meyer mich mit vernichtendem Wohlwollen auf die Schulter klopft: der arme Bleibtreu wolle doch auch ein bisschen den Siegeszug der Moderne mitmachen, und Herr Alfred Kerr als einzige Abschwächung meiner Anklage sein tiefgerührtes Belächeln meines „sympathischen Wahnsinns“ vor zehn Jahren aufwärmt. Ahnt der Biedere denn gar nicht, dass dies Selbstzitat ihn unter anständigen Literaten unmöglich macht? Nein, hier steckt das Wunderbare! Da Herr Kerr nämlich so gut wie nichts von mir las, wie dies à la Meyer in diesen Kreisen Mode zu sein scheint, macht er sich tatsächlich in harmloser Unschuld von der Ungeheuerlichkeit seiner Verzerrung keine Vorstellung.

Aber ach, ein unendlich ernsterer Geist als er, der neben Gebrüder Hart bedeutendste Ästhetiker Deutschlands, Leo Berg, trieb es doch nicht viel anders. Dieser erklärte in seinem geistvollen Buche „Der Übermensch in der modernen Literatur“ zwar Bleibtreu für einen Hauptfaktor des Geisteslebens, seine Schriften aber, an anderer Stelle, für völlig ungeniessbar. Als ich, nachdem ich dem Buch selber wohlwollendste Besprechung gewidmet hatte, brieflich Berg festnagelte, dass er kaum ein Zehntel meiner Werke kenne, gestand Berg brieflich dies zu: aber wenn man nur ein paar Werke eines Autors kenne, dürfe man doch über seinen allgemeinen Stil urteilen! . . . Ei, das ist stark. Künftig wird also ein Literarhistoriker einen Essay über Goethe und Schiller schreiben, nachdem er „Die Laune des Verliebten“ und den „Geisterseher“ las; auch bietet die „Komödie der Irrungen“ hinlängliche Basis für Shakespeare-Wertung, oder um näher zu kommen, „Schluck und Jau“ und „Stein unter Steinen“ genügen völlig, um deren Autoren ein für allemal zu messen! Natürlich darf man Bergs Verlegenheitsausflucht nicht ernst nehmen, — doch Bartels und Meyer mögen sich freuen über einen so gediegenen Anhänger ihrer Methode.

Also selbst ein Leo Berg, glänzend als Essayist, scharf- und oft tiefsinnig als Kritiker, wie noch seine letzte Sammlung „Aus der Zeit, gegen die Zeit“ beweist, vermag sich dem allgemeinen atmosphärischen Milieu der Berliner Moderne nicht zu entziehen. Clichéphrasen von Ignoranten tönt er pflicht- und gewissenlos in meinem Falle nach, eingestandenermassen ohne jede gründliche Kenntnis. Wer soll dann noch über Minderwertige sich entrüsten? Um offen zu sein, hat Bergs langer Aufsatz in Heft 4 dieser Blätter („Autor und Kritiker“), prachtvoll geschrieben wie alles von ihm, mich arg missstimmt. Sieht es nicht einer ärgerlichen oratio pro domo verzweifelt ähnlich, wenn er im Grunde alle Missbräuche der Kritik leichtfertig beschönigt und nur wohlfeilen Spott an den Schaffenden übt, die sich so grenzenlos erdreisten, gegen ihre bösartigen Peiniger aufzumucken? Wie traurig setzt er sich selbst damit

herab! Glaubt er denn, irgend ein Wissender habe ihn mit dem Gesindel verwechselt, das wir bekämpfen: die infamen Cliquenringe mit unlauterem Wettbewerb? Davor ist er sicher. Aber auch sonst enthält seine Verherrlichung der Kritik manches Bedenkliche. Er scheint nicht übel Lust zu haben, Kerrs Albernheit für sich in Anspruch zu nehmen, Kritik sei auch Kunstschaffen. Hat doch ein früherer Bewunderer Hardens, Karl Kraus in Wien, der seither bekannte, er habe Hardens publizistische Begabung mit Charakter verwechselt, sich einmal so weit vergessen, einen Artikel Hardens für viel künstlerischer zu erklären, als ein Drama von Sudermann! Kraus, vielleicht der feinste Ironiker der Gegenwart, betätigte ja seine eigene Begeisterungsfähigkeit durch Propaganda für Wilde und Wedekind; überschwenglich jugendlich auf dem Holzpfade, aber hochachtungswert in dieser selbstlosen Überschwenglichkeit, von welcher eines Hardens kühle Selbstsucht so unendlich weit entfernt ist. Doch ich muss sagen, dass Kraus' obiger naiver Ausspruch erhebliche Unreife bekundet. Kritik ist günstigstenfalls Analyse, lässt sich daher mit Wissenschaft vergleichen, aber nicht einmal mit Experimentalforschung, da diese wenigstens den Zweck des Schaffens verfolgt und beim Gelingen im Auffinden neuer Gesetze ein Schaffen bedeutet.

Kunst aber ist Synthese, und wo sie analytisch verfährt, ist ihr Prozess ein ganz verschiedener: ihre Analyse ist intuitiv, eine schaffende innere Evolution wie bei der Natur. Nur eine so alexandrinisch-ohnmächtige Epoche wie die unsere konnte daher auf den Einfall kommen, den Grössenwahn der höchst unkünstlerisch-nüchternen Verstandeskritiker durch Andichtung eines Kunstvermögens noch mehr zu stacheln. Freilich verrät uns Leo Berg, dass viele Kritiker ja nur bei sich selber durchgefallene Schaffende seien. Ach, nichts Neues! Deshalb nannte ja Lamartine — mit Bezug auf Sainte-Beuve — die Kritik „la puissance des impotents". Doch ich hege, ohne Bergs Wahrheitsliebe zu nahe treten zu wollen, starke Zweifel, ob er wirklich so viele Dramen und Gedichte von sich verbrannt hat. Wenn aber doch, wie fürchterlich schlecht müssen sie gewesen sein, da es Berg an Eitelkeit keineswegs gebricht, und ein so hohes Mass von Selbstkritik schwerlich erwartet werden darf! Gewisse andere Kritiker sind allerdings naiver und stellen ihre engbrüstigen Musenkinder zur Schau, bringen sie — als Theaterkritiker — natürlich an Bühnen an. Ob aber dies traurige Ergebnis ihre Rhadamantusmiene als Kritiker rechtfertigt?! Ich meine, Bergs Argument ist so zweischneidig, dass er es besser verschwiegen hätte! Was vollends jede objektive Kritik verdächtig macht, ist die unleugbare Tatsache ihrer allzumenschlichen Subjektivität im gemeinsten Sinne: Neun Zehntel aller Kritiken werden von mehr oder minder persönlichen Motiven diktiert.

* * *

Zur Richtigstellung.

„Ein grosser Teil seiner Schriften ist völlig ungeniessbar," heisst es mit Bezug auf Carl Bleibtreu auf Seite 176 des oben zitierten Buches; und nicht „seine Schriften sind völlig ungeniessbar", wie Bleibtreu schon öfter falsch zitiert hat. Was ist das überhaupt für eine Kampfesweise, immer wieder

auf dieselben Sachen zurückzukommen, sogar dieselben falschen oder ungenauen Zitate anzubringen, und Richtigstellungen oder Ausführungen für eine Verlegenheitsausflucht zu halten! — Auch was Bleibtreu von meinem Brief „Autor und Kritiker" sagt, ist nicht richtig: Ich habe nicht einen einzigen argen Missbrauch der Kritik beschönigt, sondern nur einiges zu erklären versucht, und bin durchaus seiner Meinung, dass die eigentlichen Schäden unserer Kritik ganz wo anders liegen, als wo sie die meisten Autoren suchen. Im übrigen würde es hier viel zu weit führen, Bleibtreus Bemerkungen zu widerlegen, oder gar seine niedrige Einschätzung der Aufgaben der Kritik zu berichtigen, wenn man ihn notfalls auch mit sich selber widerlegen könnte. Dass seine eigenen Kritiken immer nur aus Analysen bestanden hätten, wird er wohl selbst nicht behaupten. Leo Berg.

□ □

A. Halbert:

Kritik als Kunst.

Es gibt geistreich boshafte Künstler, die diese Möglichkeit einfach bezweifeln. Wieso auch? Muss der Ausrufer bei einem Jahrmarkts-Zirkus auch Clown sein? Er hat einfach zu schreien: Kolossales Weib hier zu sehen . . . . . für 10 Pfg.

Man verzeihe den Vergleich; aber diese boshaften Menschen ziehen die Parallele einfach weiter: Der Kritiker hat vor der Bude der Kunst zu stehen und mit lauter Kehle zu rufen: Hier ist das grosse erhabene Frauenzimmer zu sehen, das eure Seele sucht, an der sich eure Sinne erlaben wollen . . . Mit welchem Organ, ob mit Fistelstimme oder Bassgeheul, er das sagt, bleibt sich gleich; auf die Wirkung kommt es an. Ob er es fertig bringt, dass die Menge ihn umringt, angafft und dann neugierig in die Hallen lugt und blinzelt. Dann hat der Marktschreier nur noch einmal aus voller Kehle zu schreien: Jetzt, jetzt geht's los!! Das muss man sehen. Dann strömt das p. p. Publikum in die aufgeputzten Zelthallen und ergötzt sich . . . die nackten Glieder und der bunte Tand ziehen verschiedene an; manchen gefällt der Athlet, der fusshohe Stöckel trägt und ausgestopfte Waden hat. Da ist eben der Geschmack massgebend; damit hat der Marktschreier nichts mehr zu tun. Er steht draussen und benetzt sich die Kehle, um dann wieder und lauter schreien zu können. Das ist seine Aufgabe.

I.

Nun — Menschen, deren Auffassung von der Kritik eine solche Färbung angenommen hat, sehen im Kritiker den Reporter, den Mann mit dem stets offenen Notizbuche und der marktschreierischen Kehle, dem die Kunst ein Handwerk ist, ein höheres vielleicht als die Kritik, der aber genau weiss, dass er der eigentliche Macher ist, dass ohne ihn für den Künstler und seine Kunst nur taube Ohren vorhanden sind.

Gewiss, auch solche Kritiker sind im deutschen Lande vorhanden. Aber jene boshaften Künstler vergessen, dass gerade solche „Kritiker" sich nicht darauf beschränken, Reklametrommel zu sein. Sie vergessen die suggestive Kraft der Druckerschwärze, die zwingende Macht der Presse. Jawohl, so ein Mann ist — die Presse, ist Sprachrohr für Tausende, Zehntausende. Und dann noch eins: Nicht allein für sein Blatt (für seinen Zirkus) macht er Reklame — er spricht auch im Namen der Kunst. Er tritt zurück und — „wir" das grosse, zwingende „Wir" tritt in die Arena . . . Wir meinen . . . Wir denken . . . Wir verwahren uns . . .

Je kleiner, unwissender ein Reporter ist, desto häufiger wird er den pluralis majestatis anwenden.

Also: weit gefehlt, hier vom Marktschreier Vergleiche zu ziehen. Ohne dass man's weiss, wächst sich dieser Marktschreier zum Kulturschreier, zum Kulturfaktor aus. Kaum dass man's merkt, ist er selbst ein Akteur . . .

Die Zirkus-Komödianten treten in den Hintergrund, sind ihm nur Staffage — die Kunst ist ihm das Rohmaterial, an dem er seinen Geist schleift.

II.

Rohmaterial . . . Geist . . . Wir kommen dem Problem immer näher.

Der Marktschreier, der allmählich seinen eigenen Geist entdeckt und dem Zirkus, in dessen Dienst er steht, Konkurrenz macht, wird dazu kommen, die Kunst als Rohmaterial für seinen Geist zu betrachten. Er wird sich in diesem Bewusstsein recken und strecken und spreizen, je mehr er erkennt, welche Macht er dadurch gewinnt und welche Stellung er erobern kann.

Auf die Stellung kommt's an.

Jedes Kunstwerk wird er (mit dem Instinkt der Erhaltung) darauf prüfen, wieviel Spielraum es seinem Geist, wieviel Sprünge seiner Grazie zulässt. Hat er noch Temperament von Hause mitgebracht, werden die Sprünge toll . . . aber sie werden nicht ästhetisch verletzen —, werden vielleicht nicht ethisch weh tun . . .

Und um beim Bild zu bleiben: Der Zirkus der Kunst wird von vorneherein auf seine direkten Dienste, auf seine marktschreierischen Fähigkeiten verzichten müssen . . . Ein guter, weitsehender Direktor wird ihn in sein Ensemble aufnehmen und vielleicht eine neue Zugkraft in ihm gewinnen. Das wäre die eine Art von — Kritik als Kunst. Ich war so ausführlich: erstens, weil ich bestimmte Gestalten im Auge hatte, die Interesse verdienen, und dann, weil ich durch diese psychologischen Erörterungen auf die zweite Art von Kritikern kommen kann, die auch anderer Gattung ist. Das sind die Wissenden und Vollgepfropften.

III.

Haben die ersteren die Kunst erst durch die Kritik kennen gelernt, haben sie die Wirkung durch den Wirkungskreis erfahren, die Theorie durch die Praxis gewonnen, so sind die letzten aus der Schule der Theorie erst abgegangen, als sie den praktischen Weg sahen, vielleicht auch nur ahnten. Sie haben sich mit Kunst beschäftigt, haben vielleicht selbst den Prozess des Schaffens durchgemacht. (Was sie hervorbrachten, kommt hier kaum in Frage: Das Resultat dieses Prozesses kann auch ein negatives sein.)

Und nun treten sie heraus. Die Atmosphäre der Kritik ist ihnen ungewohnt, verursacht ihnen Weh; sie sind das Dumpfe in der Wirklichkeit nicht gewohnt. Zuerst versuchen sie es mit Pathos. (Es scheint, als ob Pathos immer ästhetischen Ursprungs ist.) Das Kultur-Pathos ist dieser Kritiker erste Waffe, Schild und Wehr.

Unsere Kunst ist verderbt, schreien sie. Sie hat gar keinen Namen, gar kein Gleichgewicht, keinen ruhenden Pol. (Sie kommen von der Schule, wo Bücher gelten.)

Und sie ereifern sich gegen die Kritik als Kunst. Kritik ist die Wissenschaft von der Kunst; nichts anderes. Auch sie verlangen die dienende Stellung der Kritik. Sie meinen: Die Kritik hat zu belehren; die Kritik ist die Kunst des Schulmeisters; mit anderen Worten: des Kulturwächters.

Sie wehren sich dagegen, vor den Türen einer Zirkusbude den Ausrufer, den Schreier zu spielen.

Sie halten Wache vor den „heiligen Hallen der Kunst". Sie sind Türschliesser der Kultur . . .

IV.

Zieht man nun noch die Kunst-Acquisiteure grösserer oder geringerer Sorte in Betracht, so kann man ungefähr ein Bild der heutigen Kritik wohl nicht, aber der Kritiker haben.

Die einen, die auf das Wie das Hauptgewicht legen. Wie ich über Kunst spreche, wie geistreich ich meine Kritik motiviere oder auch zu motivieren umgehe: das ist die Hauptsache.

Kritik als Kunst . . .

Die anderen schwören auf das Was. Was ich über ein Kunstwerk, über seine Qualitäten zu sagen habe, mit wieviel Wissen und Können ich mein Urteil motivieren kann: das ist die Hauptsache.

Kritik als Wissenschaft . . .

Der alte Kampf zwischen Form und Inhalt als massgebende Wertung entsteht . . .

Und der bekannte „Laie" steht da und staunt: Warum verhandelt ihr über Kritik?

Mich dünkt's doch, als ob der Ausgangspunkt die Kunst wäre, deren Vermittler und Dolmetscher ihr seid.

Darauf brummt der Kunst-Kritiker: Die Persönlichkeit muss sich ausleben . . . Die Individualität . . .

Und der Inhaltsmensch meint überlegen: Die Norm der Kunst, aller Kunst wurzelt im Wissen, im Vergleichen können . . .

Der Laie staunt . . . staunt . . .

□ □

Ernst Schur:

Der Fall Meier-Graefe.

Von der Redaktion der Zeitschrift aufgefordert, mein Buch „Der Fall Meier-Graefe“*) anzuzeigen, will ich die üblichen Erklärungen — was das Buch will etc. — unterlassen. Jedes Werk muss sich selbst behaupten.

Ich bin nur genötigt, einige mehr nebensächliche Punkte aufzuklären, die eigentlich mehr Begleiterscheinung des Ganzen sind. Sie sind durch nachträgliche Stellungnahme der Gegner, die in dieser Zeitschrift dreimal zu Wort kamen, bedingt. Das erste Mal war es Meier-Graefe selbst. Dann zwei Autoren, die aus lauter Ehrfurcht vor dem „geistvollen Autor“ am liebsten Harakiri an ihrem eigenen Verstande vollzogen.

*

Die Ausführungen dieser mit Haut und Haar sich verschreibenden Anhänger zeigen immer ein merkwürdiges Gemisch von Unklarheit. In der Tat aber hört der Aufmerksame eine Tonart heraus, die vor Jahren schon bekannt war: die Tonart des deutschen Kunstphilisters, der sich damals gegen Böcklin sträubte. Sie mussten schweigen, da die Einsichtigen, die wenigen, sich zu Böcklin bekannten. Nun aber, da ein Chorführer ersteht, kommen sie in hellen Scharen aus ihren Verstecken und jubeln ihm zu. Diese Stellungnahme ist also nichts Neues, sondern eine Wiederholung, ein erneuter Nachstoss und die Rede ein nochmaliger Aufguss. Gerade sie, die so tun, als sei Böcklins Kunst Allgemeingut, beweisen durch ihre Stellungnahme, dass dies nicht der Fall ist. Denn wenn selbst Die, die sich berufsmässig mit Kunst beschäftigen, ihn nicht verstehen, wie sollte bei den zufälligen Gästen der Kunstentwicklung ein Verständnis zu erwarten sein? Und tatsächlich — wenn man nur fähig ist, den Kern hinter den maskierten, veränderten Linien zu entdecken, wird man es einsehen — heisst Meier-Graefe den alten Standpunkt des deutschen Kunstphilisters von ehemals gut. Er verstand Böcklin nie, wenn er auch über ihn redete und schrieb. Namen tun nichts zur Sache. Es ist gleich, ob der Philister oder Meier-Graefe Torheiten äussern. Objektiv stimmen sie überein. Er trifft sich mit dem „volgus“. . . Ein wirklich eigenes Verhältnis nahm Meier-Graefe eben nicht zur Sache ein. Das beglückende Bewusstsein, sich in eine Ausnahmestellung hineinzuträumen, in der er sich „einzig“ wähnte, gegen eine vermeintliche Masse reden zu können und sich als intelligenten Kulturträger zu drapieren, war auch hier der Vater des Gedankens. Und nun treffen sich diese beiden, biederen Parteien wieder, und in den Armen liegen sich beide.

*

Es ist eigentümlich, dass sich in den Ausführungen der begeisterten Lobredner kaum eine Stelle findet, die anzeigt, dass der Betreffende in der

*) Ernst Schur: Betrachtungen über die deutsche Kunst und Kultur der Gegenwart. Band I: „Der Fall Meier-Graefe“. — Im eigenen Verlag, Gr. Lichterfelde-West bei Berlin. 1905.

Betrachtung der Kunst eine eigene Stellung einnimmt, man entdeckt nie feine intime Beziehungen zur Kunst. Ja, es ist von Kunst kaum die Rede — immer nur von Ansichten über Kunst, ein lallendes Wiederholen der immer gleichen Melodie. Nichts von Verständnis der Farbe, nichts von Nachfühlen des schöpferischen Prozesses, nichts von einem Einblick in die besonderen, der Malerei eigentümlichen Gesetze. Dagegen immer ein unbedingtes Drauflos, ein Loben des schreierischen Reklametons, ein Gutheissen der anrempelnden Studentenmanier. Das „Stoffliche" reizt sie bei Meier-Graefe. Es gefällt ihnen, dass einer rüpelt. Und mit Wollust rüpeln sie mit. Dann erst kommen sie sich vorgeschritten vor . . .

*

Diese Anhänger leiden immer an der Wachsuggestion, sie stünden vereinzelt da. Und Böcklin wäre der Heros von All-Deutschland. Dabei belehrt sie der von dem Verlag der Meier-Graefeschen Bücher versandte Prospekt, dass fast sämtliche Kunstschriftsteller und Kunstzeitschriften Meier-Graefe jubelnd begrüssten. Wir finden da alle Namen, deren Träger sich berufsmässig mit Kunst beschäftigen. So muss man der Auffassung beipflichten, diese Trübung der Tatsachen beruhe auf der Meinung, es ist noch nicht genug Radau. Mehr Lärm! lautet die Devise. Denn darüber dürften sich die Lobredner doch wohl nicht im unklaren sein, dass eben nur Die, die Beschäftigung mit der Kunst zur Lebensaufgabe machten: hier mit ihrem Urteil Gewicht haben. Sie können nicht sagen, das Publikum nimmt nicht Notiz. Das Publikum lässt sich leiten von dem, was es Tag für Tag zu hören bekommt. Ist die Mehrheit der Kunstschriftsteller eine Zeitlang für Böcklin, so folgt es willig. Im entgegengesetzten Fall ebenso. Da also nach dem erwähnten Prospekt die Kunstschriftsteller überwiegend Meier-Graefe loben, so wird in den nächsten Jahren — man kann hier traurigerweise nur im Börsen-Jargon reden — eine Böcklin-Baisse zu verspüren sein. Denn das Traurige ist: auch unter den zünftigen Kunstkritikern haben wir verflucht wenig eigene Charaktere. Die meisten beschränken sich und referieren und nehmen nicht entschieden Stellung. Sie sind selbst nur vorgeschobenes Publikum und achten auf die Stimmführer, deren Devise sie weiter geben. — Und während man vergeblich hinhorcht, sachliche Worte zu hören, einen eigenen Standpunkt zu erfahren, fahren einem nur polternde Schlagworte um den Kopf, unter denen „Abhängigkeit vom Stoff", „deutsche Sinnigkeit", „Gemüt" in ermüdender Eintönigkeit wiederkehren. Sie werden dem Gegner zudekretiert. (Während doch jeder, der sich überhaupt der Malerei nähert, wissen sollte, dass man sich mit solchen Phrasen hier nicht durchhelfen kann, dass es sich eben in dieser Kunst um Qualitäten handelt und nicht um Gesinnungen. Im Gegensatz dazu wird der anerkannten Autorität mit devot lächelnder Gebärde „Geistreiche Beweisführung", „Kulturreife" und „ästhetische Bildung" serviert.) — Und die frohe Begeisterung lacht aus ihren Zügen: wieder ist Einer da, der uns billige Wort-Clichés liefert.

*

Heutzutage steht das Barometer der künstlerischen Erkenntnis so: nur Der, der eine Unvollendung zeigt, wird von den massgebenden Kreisen genossen. Strebt einer drüber hinaus und formt aus sich eine fertige, ganze Welt, so läuft er Gefahr, zu dem Haufen der billigen Macher geworfen zu werden. Tatsächlich ist die Tendenz eines Böcklin schwer zu verstehen. Das zeigt sich ja auch darin, dass das Ausland ihn nicht würdigen kann und dass auch bei uns nur Wenige ihm folgen können. Aber sowie etwas Vollendetes, in sich Abgeschlossenes in der Kunsthandhabung in die Erscheinung tritt, zetern die Kulturjünger. Allerdings ist die Anschauung eines Böcklin nicht die der Menge, und es ist gut, dass sie sich unter Führung von Meier-Graefe von ihm absondert. Diese Kulturjünger vergessen ganz, dass die von ihnen protegierte „Inhaltslosigkeit" doch wieder Abhängigkeit vom Stoff ist; sie glauben, damit eine Schranke vor der „Menge" errichtet zu haben; aber die Menge lernt alles, und so wird sie auch das lernen; und dann wird man dieses Schlagwort wieder fallen lassen und nach anderen Göttern sich umsehen; und dann, wenn alles in choro, wie es jetzt schon anfängt, gegen Genrekunst und Anekdote reden und von Impressionismus faseln wird, dann wird wieder einmal von dem „stilbildenden Element der Idee" geredet werden.

*

Die grosse Zahl der Anhänger setzt sich aus mannigfachen Elementen zusammen. Da sind Die, die immer mittun möchten, möglichst weit vorne. Mag da gesagt werden, was wolle, man muss nur vorn sein.

Dann kommen Die, die eine grosse, restlos sich zur Erscheinung bringende Persönlichkeit nicht ertragen können, oder höchstens solange, als sie sich als Herolde dieser Persönlichkeit aufspielen können.

Auch Die, die gerne etwas freiheitlich sich gebärden möchten, ohne dass sie wagen, sich zu einer grossen sozialen Freiheit der Anschauung konsequent durchzudenken, gesellen sich gern hierher. Es ist angenehm, ein bisschen gegen das Offizielle — und sei es nur vermeintlich so — zu revoltieren, zumal es keinen Schaden bringt.

*

Die Scheu vor dem Stoff, dieses ästhetische Scheingetue, dem das Publikum jetzt engros huldigt — niemals reden Künstler so, niemals verrennen sich eigenartige, schöpferisch tätige Menschen so, sondern nur Die, denen Kunst als Abwechslung, als Mittel dient: die Konsumenten — hat in diesem Sinn ihre kulturelle Erklärung. Unsere Kulturzustände sind derart, dass niemand in begeistertes Lob einstimmen kann, wie es die Generation nach 70 tat. Andererseits fehlt der darauf folgenden Generation noch der Mut zur energischen Neubildung. Sie erweitert sich sozial noch nicht, darum flüchtet sie sich in diese dünne Atmosphäre des haltlosen Ästhetizismus, der nur eine Verlegenheit ist. Aufgabe der nachfolgenden Generation wird es sein, hier konsequent den Durchstich zu vollziehen.

Dass es aber noch einen anderen Standpunkt gibt, das kommt Niemandem, scheint's, in den Sinn. Der Standpunkt, von dem die Frage für oder gegen Böcklin ein nutzloses Gezänk ist, ein Publikumsgetratsch. Diesen Standpunkt lehrt die Entwicklung der Kunst, diesen gilt es einzunehmen. Und in dieser Entwicklungsbetrachtung ist allerdings Meier-Graefe eine typische Erscheinung, ein „Fall" Meier-Graefe. So will dieses Thema betrachtet sein, und darum, als Kulturerscheinung, die späteren Zeiten lehrreich sein wird — schon jetzt kann man sagen, dass nach einem Jahrzehnt die Kurve umbiegen wird und Böcklin, der tatsächlich ein Stück langer Entwicklung voraus nahm, wieder als ein Führer und Pfadfinder erscheint, — darum musste es ohne Rücksicht auf die Person, die nur ein Typus für viele ist (und nur als solche, als Allgemeinerscheinung, für den Betrachter von Wert ist) behandelt werden.

*

Es kommt mir also nicht so sehr darauf an, Angriffe zu parieren. Es soll neben diesem Negativen, Abwehrenden überwiegend ein Positives stehen. Dieses Positive soll eine neue Auffassung deutscher Kunst und Kultur, eine Erweiterung und Erneuerung der Kunstauffassung überhaupt sein. Es lag mir daran, die Ahnung und den Willen einer neuen Generation darin zum Ausdruck zu bringen. Diese strebt über Parteigezänk hinaus. Zu lange beherrschte es die Kunst der Gegenwart. Endlich sei es genug. Meier-Graefes Tat ist nichts Neues, sondern ein erneuter Nachstoss einer früheren Anflut. Nicht Böcklins Tüchtigkeit gilt es zu beweisen, das wäre absurd, sondern Meier-Graefes Torheit, und mit ihm die Torheit all Derer, die in sein Horn stossen. Damit ist gesagt, dass ich vor notwendiger Kritik nicht zurückschrecken darf und auch die Satire nicht verschmähe. Um der Sache willen — das ist die Devise.

Dieser ganze Streit ist eine typische Kulturerscheinung von dokumentarischem Wert, ein Zeugnis unserer zerfahrenen, unechten Kultur. Wie oben schon gesagt: spätere Zeiten werden daran manches begreifen und erkennen, was für uns nicht von Vorteil ist.

Indem dies aber alles gesagt wird, sei es kein Ende, sondern ein Anfang. Denn jedes Bekenntnis wäscht die Seele rein, jeder Kampf hat eine Klärung zur Folge, und die Folgezeiten werden erweisen, wer recht gehabt hat.

*

Schon jetzt bestätigt ja die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin meinen Standpunkt und legt zugleich dar, wie viel Lücken die „Entwicklungsgeschichte" Meier-Graefes aufweist; wie falsch das System ist; wie schief und verkrüppelt alles sich zusammenfügt. Schon die Tatsache, dass so kurze Zeit genügt, die Tendenzen umzustossen, richtet ja das Buch. Es gibt nichts Neues, Eigenes — sondern sammelt die Ideen, die überall herumschwirrten. Darum jubelt ihm der Beifall der Freunde zu. Es ist ihnen alles bekannt, aber es ist ihnen zugleich in dieser Forcierung wieder neu. Meier-Graefe hat einen guten Bekanntenkreis von früher. Daher tasten ihn die vorgeschrittenen Kritiker der Gegenwart nicht an. Daher — weil das Buch nicht Eigenes, sondern nur eine Kompilation darstellt — mi cht sich auch so unangenehm

Richtiges und Falsches miteinander. Es kommt aber auch in der Literatur nicht auf das „Was“ an, sondern auf das „Wie“. Und dieses „Wie“ ist fragwürdigster Art. Würde Jemand so malen, er hiesse mit Recht ein Sudler.

Wenn jemand so grossen Stimmenaufwand treibt, dann hätte er lieber da, wo es wirklich etwas zu erforschen gab, Mühe verwenden sollen: das Gebiet der deutschen Kunst aufhellen, wie es die Jahrhundert-Ausstellung tut. — Die „Entwicklungsgeschichte“ stellt noch einmal potenziert das Unrecht dar, das die Kunsthistoriker, die sich berufsmässig mit der Erforschung der Kunst beschäftigen, der deutschen Kunst zufügten. Dagegen stellt die Jahrhundert-Ausstellung endlich eine Rechtfertigung dar. Und so wie sie ist, sollte sie im Ausland gezeigt werden, um die deutsche Kunst zu zeigen, wie sie wirklich ist; statt dessen behauptet die „Entwicklungsgeschichte“ eine Rückständigkeit im Malerischen für das Gros der Maler der Vergangenheit, die nur noch einmal einen neuen Aufguss alter Ideen, ein Fixieren geltender Anschauungen darstellt. Wenn Jemand einen so umfangreichen Apparat in Bewegung setzt, wie Meier-Graefe in seiner „Entwicklungsgeschichte“, sollte er nicht endlich die Wahrheit an den Tag fördern? Statt dessen fördert er nur Schiefheiten, Halbheiten zutage. Freilich — wenn man immer betont hätte: durchforscht eure Vergangenheit, seht, was ihr da für Maler habt, — wo wäre da der Ruhm geblieben? Die ganze moderne Kunstbewegung hätte an Elan eingebüsst, an Tiefe gewonnen. Ist es doch so viel besser. So argumentiert man jetzt: die Vergangenheit weist auf uns hin. Dennoch aber bleibt bestehen: dass diese Vergangenheit, dieses 19. Jahrhundert so reich ist an malerischen Qualitäten, dass es wohl möglich gewesen wäre, wenn die Gegenwart an sie angeknüpft hätte, statt das Ausland als Geburtshelfer zu konsultieren. Es wäre auch gerecht so gewesen. Aber dann hätte nicht so viel Lärm geschlagen werden können.

Schwerlich kann Frankreich eine Ausstellung seiner Malerei des 19. Jahrhunderts zusammenbringen, die solch lückenlose Entwicklung, so reiche und vielfältige Ansätze zeigt. Aber all dies sind Werke von Malern, die im stillen wirkten, die keinen Lärm schlugen, die sich organisch auswirkten, wie es in sie gelegt war, ohne Rücksicht auf System und Clique. Sie waren, jeder in seinem Kreise, eine Persönlichkeit, die nicht ihr Ziel darin sah, andere anzugreifen, sondern selbst zu sein. Und das, meine Herren, ist deutsche Art.

Dr. Kurt Werdermann (München):

Zur Wedekind-Kritik.

Wenn ein Kritiker von notorischer Unbildung geistreich wird, ist ein Ereignis in das letzte Stadium seiner Wirkungsfähigkeit getreten. Nach der Lektüre einiger Berliner Zeitungen halte ich die Zeit für gekommen, die Wedekind-Kritik kritisch zu betrachten.

Frank Wedekind ist eine selten klare und psychologisch unzerteilte Erscheinung. Seine Genesis vom Lyrismus der älteren Romantik bis zur flackernden Selbstironie Grabbes liegt in einer übersichtlichen Kurve vor unseren Augen. Und wenn wir wissen, dass der Schwede Strindberg vor seinen Toren steht, dass er in einer Generation exaltierter Sexualisten — Geschlechtsüberreifer — erwachsen ist, löst sich sein Werk psychologisch und historisch in eine Anzahl deutlich erkennbarer Faktoren.

Dieser Typus des modernen Menschen — der noch einige über das Dichterische hinausstrebende Ziele hat — ist von der Kritik als fabelhaft kompliziert oder unentwirrbar paradox begriffen worden. (Unter Kritik verstehe ich hier — unlogisch aber zeitgemäss — das Gegenteil des Begriffs: den intelligenten Kunstrichter mit gefühlvollem Stil und freundnachbarlicher Beredsamkeit.) Man hat aus Mangel an naiver Kultur die entlegensten und perversesten Dinge in ihn hineingeheimnisst, hat ihn einen wortspielenden Artisten und schamlosen Wüstling genannt — man hat ihm den Typ zuerkannt, der dem jeweiligen Kritiker als der verworfenste und bizarrste erschien. Unter den Wenigen, die Wedekind einfach als Kulturerscheinung von einer gewissen Notwendigkeit erkannt haben, seien Kerr und Harden genannt.

Die plötzliche Aktualität Wedekinds hat die Kritik zu unglaublichen Leistungen an psychologischer Feinfühligkeit angeregt. Ich will nachstehend einige dieser kritischen Äusserungen einer kurzen Nachprüfung unterziehen.

Mit einer wahren Erbitterung häuft Julius Hart*) Literatur auf Literatur, um sein feines Organ für Wedekind zu beweisen. Er findet ihn am tiefsten in dem Typ Don Quichotte erschöpft. Don Quichotte-Wedekind. „Der ins Lyrische übersetzte unsterblich-göttliche Roman von dem lieben Hannarren und Gotteskind Don Quichotte, nur diesmal nicht von Don Miguel Cervantes, sondern von Don Quichotte selbst verfasst . . .“ Also ein verbohrter Draufgänger voll atavistischer Ideale. Wedekind hat nicht aufgehört, den Idealismus (Hartscher Färbung) als Gehirnverkalkung darzustellen. Das Streben nach sogenannten höchsten Menschheitsgütern als blumige Naivität begeisterter Besessener lieblich zu verulken. Und — da er ein unverbesserlicher Lyriker ist — Stimmungen breit auslaufen zu lassen und heimlich mitzuflennen. Aber sein höchster und klarster Wert war die Kraft des Dichters, Menschen zu bilden, sie in das Netz unerbittlicher Lüste zu spannen und, unbekümmert um ethische Probleme und andere Gemächlichkeiten stiller

*) Im „Tag“.

Kemenate, seiner Weltform den Lauf zu lassen. Alle „Moral", die aus seinem Werk herausgelesen wird, zeugt von der Beschränkung des Lesers, der unfähig ist, künstlerisch, d. h. gegenständlich aufzunehmen. Sein Zynismus wie seine Paradoxie, sein tolles Grunzen wie sein plötzliches Aufschreien entspringt organisch einer geschlossenen, rein bildhaften Lebensanschauung, die alle Pole menschlichen Gelüstens in einem bunten Kranz vereint. Doch Julius Hart dekretiert: „Das Tiefste und Wahrste in ihm, das ist allein das durch und durch (!) Ideale und das Tragische und das Erhabene und das Schöne, das Wahre und das Gute — und die Karikatur und die Burleske, der Witz, die Komik und die Zersetzung, das ist das Unfreiwillige, das Unterbewusste, der Schmerz und das Unglück." (So schreibt ein Mann reiferen Alters, den eine ruhmvolle Tradition neben Alfred Kerr gesetzt.) Die Sittlichkeit möge ihm sein Gott vergeben; zehn Jahre Sturm und Drang sollten uns gelehrt haben, nicht nur himmelblau und rosenrot, nicht nur vergoldete Fernen und lichtweisse Ebenen zu sehen. In dieser Symphonie des Philisteriums fehlen auch die fortschrittlichen Töne nicht: „. . . Seine (Wedekinds) Predigt ist das Ideal von gestern und vorgestern." (So wird das tugendliche Lied vom Idealismus zeitgemäss rektifiziert.) Die seichte Betrachtungsweise Harts tritt zutage: Hetmanns Moralphilosophie trägt äusserlich den Stempel kulturloser Zeiten; innerlich träumt es von einer Welt der Schönheit, die ein wenig über den blassblauen Idealismus vergangener Zeiten hinausragt (wünscht dieser Hetmann, als ein missratener Zögling Nietzsches, als ein lärmender Revoluzzer, der über die Ziele der Menschheit brütet). Folgerichtig hat Wedekind eine „dumpfe, dunkle Vergangenheitsseele" in sich . . . „ist eine bigotte, ultramontane, adamitische und atavistische Natur." Dieser faulige und einschläfernde Idealismus lärmt mit der unermüdlichen Heftigkeit der fixen Idee weiter und kristallisiert sich in der runden und klaren Behauptung: „Wedekinds Welt ist ein wenn auch verfallener Tempel, die Welt des Wedekind-Kultus eine Cochonnerie." — In einem aufrichtigeren Bilde: Im weissen Priestergewand dirigiert der andächtige Wedekind seine vom Weltekel beschmutzte Heroika — und die angegeilte Gemeinde wartet zitternd und keuchend auf den Augenblick, wo sich eine möglichst ausgiebige Auslösung ihrer stets bereiten Männlichkeit anbringen lässt . . . Das Wesentliche Wedekinds hat Hart sorgfältig vermieden: die betäubende Exegese des Geschlechtstriebes, die sakrale Mystik horizontaler Vergnügungen. Der hieratischen Wut der neuen Eleusinien ist er vorsichtig aus dem Wege gegangen. Bleibt ein Bedauern, dass Julius Hart über Frank Wedekind schreibt, wo es so viele andere deutsche Dichter gibt.

Man hat begonnen, Wedekind ernst zu nehmen, als Zeit zum Lachen war. Der Schönheitsrummel der „Hidalla" ist für den Einsichtigen nichts weiter als die Entschuldigung eines Roué, der sich rangieren will. Die heillose Begeisterung des Dichters stimmt die Herren Kritiker nicht etwa skeptisch, sondern bestätigt ihre bourgeoise Empfindung: dass Wedekind die Sinnlosigkeit seiner früheren Obscönitäten eingesehen hat, und wohl weiss, wie er ihnen zu kommen habe, um ernst genommen zu werden. Sie bedenken nicht, dass die spärlichen Rudimente des früheren Wedekind diese langweilige Jeremiade über die Schlechtigkeit der Welt erst ertragbar machen. Um ihn — der jetzt zu den Braven von der aufklärerischen Sekte gehört — für seine früheren unleugbaren Vergehungen zu entschuldigen, nennt man ihn

— Don Quichotte. (Und ist nicht ausgeschlossen, dass er die Leiter zur deutschen Walhall noch weiter emporklimmen und demnächst mit Luther oder Goethe verglichen wird . . .) Dass Wedekind die Untertöne seines Schaffens — die in „Hidalla" dominieren — gehört hat, ist nicht zu bestreiten. Eher zu beklagen. Und dass er ihnen nachgegeben, ist von trübseliger Melancholie.

Nicht alle Kritiker sind so weich, Wedekind als den unentwegten Idealisten zu betrachten. Die zuckende Bordellbeleuchtung und die brunstdurchzitterten Schreie seiner Lulu-Tragödie machen sie stutzig. Da findet sich eine andere Formel, die den Reiz des Tiefsinns hat (ob sie schon von der Banalität einer tauben Haselnuss ist). Da ist er ein Clown, der in seinen tollsten Sprüngen angstvoll ruft: Ich bin ein Mensch! ein Mensch! Ein König noch dazu! . . . So Erich Schlaikjer*). Seine aufgewühlten Philisterinstinkte treiben Unzucht mit dem Wort „pathologisch". Pathologisch — da lässt sich alles mögliche bei denken. Besonders liegt in dem Tonfall etwas von zackigem Wahnsinn, von schwermütiger Paralyse. Der Marquis von Keith ist also pathologisch. Das Motiv ist pathologisch. Alles ist pathologisch. „. . . Dieses kranke Motiv geht in einem Wust von Banalitäten und grellen Witzen unter." Man könnte etwa als Entgegnung sagen: Herr Schlaikjer, Keith ist so ungefähr ein letztes Schwanenlied moderner Romantik, — handelt von einem Herren traumstolzer Paläste und heimlicher Phantasmagorien, der nur die Macht der Mediceer braucht . . . und Florenz blüht aus tiefen Nächten in der weissen Pracht seiner Bildsäulen und Paläste . . . Ihm stellt Wedekind einen langsam Abbröckelnden gegenüber, der unter Schauder und fahler Angst den Verfall des eigenen Verstandes sieht, von dem ein schauerlich Verwesendes ausgeht —: den Märtyrer des ethischen Pflichtbewusstseins. Und von dieser ergreifenden und mutlosen Gestalt hat der Kritiker die Stirn zu sagen: „Diese Rolle hätte allein genügt, um im Publikum einen allgemeinen Ulk zu entfesseln . . ." Man überantworte ihn seinem Schicksal und belächle seine geistlose Brutalität.

Monty Jacobs glaubt an die sozialreformatorische Bedeutung Wedekinds**). Er ist ein „Nihilist, der unserer bürgerlichen Moral mit Sprengbomben zu Leibe geht." — Ich habe bereits oben diesen Irrtum richtiggestellt. Wer wollte Huysmans einen Sozialreformer nennen? Der junge Ibsen verdient diesen Namen — aber John Gabriel Borkmann? In dem „oevre" Wedekinds finden wir keine Spur von tendenziöser Begeisterung — ausgenommen etwa „Frühlings Erwachen", wo man sie als Mittel empfindet, und die letzten Stücke, die nur biographischen Wert haben. Ich habe oben gesagt, dass sich Wedekind als Philistertöter und Anarchist fühlen mag, da aber in den Werken seiner Meisterschaft dieses Gefühl nicht zum Ausdruck gebracht ist, habe ich das Recht, diese Werke des Dichters selbständig zu gruppieren und sie als Basis seines Schaffens zu betrachten. Einfach von „Hidalla" ausgehend, den sozialen Aufklärerberuf Wedekinds zu behaupten, ist naiv. Im übrigen hat Monty Jacobs einiges gesagt, das ihm angekreidet sei. Von Hetmann behauptet er: „Das bittere Ende ist die Wandlung des Enthusiasten zum Skeptiker, der Welt-

*) in der „Welt am Montag".
**) im „Berliner Tageblatt".

reform zur Resignation.“ — Ein Skeptiker, der sich aus Resignation erhängt. Auch sind Casti Piani (im „Totentanz“) und der Kammersänger keine Gewaltmenschen, sondern bestenfalls Opfer ihres Berufs.

Unzulänglich und verfehlt wirkt das kurze Referat Felix Poppenbergs*). Er nennt den Wedekind der „Hidalla“ einen „greinenden Mephisto“. — Wedekind ist so wenig Mephisto, wie Keith ein Gauner. Er ist viel zu mitleidig, um diabolisch zu sein. Besitzt zu viel innere Ehrlichkeit, um die Menschen durcheinanderzuhetzen, nur um die Bürger zu verblüffen. Poppenberg stellt die ganze „Hidalla“ auf den Kopf. Er schildert den Helden: „Hetmann, der bucklige und hinkende Paria der Gesellschaft, der auf den infernalischen Gedanken kommt, gerade durch seine Hässlichkeit und verachtete Ungestalt einen verwegenen Bluff zu machen.“ — Hetmann bedauert öffentlich nichts mehr als seine Missgestalt und ist viel zu pflichtbewusst und sentimental, um eine so wedekindsche Idee zu haben. Felix Poppenberg scheint Wedekind nur aus seinen früheren Werken zu kennen, in denen solche Gedanken in dichten Schwärmen lagern.

Über Frank Wedekind zu schreiben, ist Gefühlssache. Die wenigsten Irrtümer wird man nachweisen können. Man wird eher Die nennen können, deren Auffassung unserm Gefühl am nächsten kommt.

Den Typ Wedekind, wie er dem Menschen unserer Zeit erscheint, wie er als Kulturerscheinung wirkt, hat Maximilian Harden in einem seiner letzten Artikel klar und fest gezeichnet. Trotzdem er für mein Gefühl das Stoffliche zu stark betont. So sagt er: „Erdgeist — der Titel klingt zu tiefsinnig für die Mär von der kleinen Babylonierin“. Und später: „Er kann jetzt Künstler sein und die Jankeehumore hinausjagen.“ — Als wenn der Dichter nicht das glühende Blut seiner Gesichte in die verzerrtesten und unscheinbarsten Formen giessen kann! — Ein Wort fand ich, das blitzartig erleuchtend den Prozess des wedekindschen Schaffens näher bringt: dass er nämlich „die Menschen nur nebenbei schildern wolle“. Anders formuliert: dass das Gebiet seines Schauens ein Extrakt, ein konzentriertes Abbild des Geschehens sei. Nicht etwa das Leben selbst. (Ein nordisches Drama vielleicht.)

Den Menschen Wedekind hat Alfred Kerr am tiefsten erfasst. Man hat die Empfindung, dass ein Blutsverwandter eigene Erlebnisse erzählt . . .

Jüngst erschien eine Biographie Wedekinds von Dr. Raimund Pissin. Das Büchlein**) ist von geradezu verblüffender Trivialität. Man muss schon einen ausgeprägten Mangel an Stilgefühl haben, um so über Wedekind zu schreiben. Der mindestbegabte Reporter einer grösseren Zeitung wird sich klar sein, dass Wedekind nur historisch-psychologisch begriffen werden kann. Der Biograph erzählt das Stoffliche dieses Lebenswerkes, knüpft belanglose Verbindungslinien, bleibt vorsichtig an der Oberfläche, beschränkt sich auf die nüchterne Deskription der Fakta. Eine Erkenntnis, dass das Phänomen Wedekind ein Kulturzentrum von seltener Intensität der Strömungen ist, ein historisch notwendiger Abschluss, ist ihm nicht gekommen. Zu bewundern bleibt die

*) im „Türmer“.

**) erschienen 1905 bei Gose und Tetzlaff, Berlin.

stabile Unverfrorenheit, dann noch durchblicken zu lassen, dass Wedekind ein „Genie“ ist. Sein Wedekind ist ein witzereissender Kommis, ein Schwätzer von verhältnismässiger Begabung und entsetzlich flachen Politiken. Herr Dr. Pissin ist der geeignete Biograph von Johanna Ambrosius und Carl Busse — von Frank Wedekind trennt ihn nichts mehr, als eine gewisse Geschmacklosigkeit und die Unkultur seiner Sitten. —

Wedekind hat noch eine weite Kulturwirksamkeit. Seine Lebensauffassung birgt noch triebkräftige Keime. Und was uns Wedekind ist, mag eine helle Stimme aus dem Volke künden: unser lieber Mitbürger und Pfahlgenosse Ferdinand Gregori (in einem Referat über Wedekinds Lyrik im „Literarischen Echo“):

„Eine Spottdrossel darf man ihn nicht nennen, weil der zarte Vogelleib ein gar zu unpassender Vergleich für den ungefügen Mann wäre — aber einen Waldschratt vielleicht . . .“

Dieses Bild ist geeignet, Wedekind für die Dauer seiner Tage populär zu machen. Und ich wüsste keine Feinheit, die unserm lieben Ferdinand Gregori hierbei entgangen wäre . . aber einen Waldschratt vielleicht. . .

Götz Krafft und die Kritik.

Die in No. 3 der „Kritik der Kritik“ zum Abdruck gebrachte Entgegnung des Herrn Pfarrer Battenberg auf meinen Artikel „Götz Krafft“ kommt mir ebenso erwünscht, wie die geharnischten Worte, die Herr Dr. Josef Ettlinger „in eigener Sache“ durch sein „Literarisches Echo“ verbreitet. Ich benütze die günstige Gelegenheit, das Folgende vor der Öffentlichkeit zu konstatieren.

1) Der von mir erhobene Hauptvorwurf, dass Herr Dr. Ernst Teichmann mein Buch — für die „Frankfurter Zeitung“ — zur „objektiven“ literarischen Kritik an Herrn Kurt Aram (Hans Fischer) in München „in sichere Hände gab“, ist, obwohl nicht zum ersten Male erhoben, unerwidert geblieben. Er entspricht also in allen seinen Teilen den Tatsachen. Schon dies genügt . . .

2) Herr Pfarrer Battenberg,*) den die ganze Sache weder beruflich noch persönlich etwas angeht, gibt selbst zu, dass er dreimal mit Herrn Dr. Teichmann konferiert und auch noch bei anderen meiner früheren Mitschüler Erkundigungen über meine persönlichen Erlebnisse eingezogen hat. Dies tritt als wichtige und interessante Ergänzung für die Beleuchtung des ganzen Falles zu Punkt 1 hinzu.

3) Ich nannte — und nenne auch heute noch — Herrn Pfarrer Battenbergs sogenannte „Enthüllungen“ zum grössten Teile falsche, weil er von Dingen spricht, die weder er noch seine „einwandfreien Zeugen“ wissen können. Handelt es sich doch hier um die intimsten Beziehungen, über deren Art und Motive nur die Beteiligten selber, aber kein Zeuge auf

*) Man lese meinen Artikel „Ein Vademecum für Herren Friedrich Wilhelm Battenberg, Pfarrer an St. Peter in Frankfurt a. Main“ in No. 20 der Sonne vom 24. Jan. 1906.

der ganzen Welt unterrichtet sind. Interessant wäre mir nur das Eine, nämlich aus Herrn Pfarrer Battenbergs Munde zu erfahren, warum der Lebenslauf eines Göttinger Privatdozenten von dem eines Lausanner Privatdozenten so grundverschieden ist, dass der Herr Pfarrer über diesen Unterschied in eine rhetorische, dem Kanzelstil entnommene Frage ausbricht?

4) Ich selbst habe das Inserat des Verlags der „Gemeinde" gelesen, in der die betreffende Nummer mit dem in Frage stehenden Artikel des Herrn Pfarrer Battenberg allen Interessenten angeboten wurde, und habe erst aus diesem Inserat erfahren, dass sich der Verlag des Blattes in Wiesbaden befindet.

5) Von einem Bremer Kirchenblatt, dem Herr Pfarrer Battenberg seinen Artikel zum Nachdruck angeboten haben soll, habe ich überhaupt nichts gesagt. Seltsam aber, dass es gerade ein Bremer Kirchenblatt sein muss, dem Herr Pfarrer Battenberg seinen Artikel zum Abdruck überliess. Hat doch Herr Dr. Ernst Teichmann sehr intime und ausgedehnte verwandtschaftliche Beziehungen zu der schönen freien Reichs- und Hansestadt, so dass der Zusammenhang der Sache sofort erklärlich wird.*)

6) Was die sechs „Literarheroen allerersten Ranges" betrifft, die nach der Behauptung des Herrn Pfarrer Battenberg ihr Lob des Götz Krafft zurückgezogen haben sollen, so kann ich nur sagen: Namen nennen! Denn ohne Nennung der Namen fallen die sechs für mich gar nicht in die Wagschale. Aber selbst dann bleibt es ein Unsinn, „sein Lob zu bedauern" und zurückzunehmen, weil — Reklame gemacht wird (denn die Reklame hat mit dem Inhalt des Buches und dem aus der eigenen Überzeugung herausgeflossenen Lobe gar nichts zu tun), und ausserdem muss es dem Kritiker ganz gleichgültig sein, ob das Modell eines Malers oder Schriftstellers Grete Meier oder Alma Schulze heisst. Denn das Modell geht ihn gar nichts an, nur das Bild und die Dichtung. Mir gegenüber hat jedenfalls kein einziger Mensch sein Lob zurückgezogen; über das Verhalten der Frau Viebig s. u.

---

*) Über den Theologenring, der sich zur Vernichtung meines Buches zusammenschloss und in dem Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" seinen ersten Streich gegen mich führte, ist an anderer Stelle gehandelt worden. Für die Leser der „K. d. K." diene das Folgende zur Aufklärung: Herr Dr. Ernst Teichmann, einst Pfarrer in Manchester, jetzt Bücherregistrator der „Frankfurter Zeitung", der aus den bekannten persönlichen Motiven mein Buch an Herrn Kurt Aram (Hans Fischer, München) nach seinen eigenen Worten „in sichere Hände gab", ist der Sohn des in Sachsenhausen (Frankfurt a. M.) ansässigen Seniors Dr. Karl Teichmann, der, selber Theologe liberaler Richtung, zu dem Herausgeber der „Gemeinde" Pfarrer Battenberg in engen freundschaftlichen und kollegialen Beziehungen steht. Zur besonderen Genugtuung dieser beiden Herren wurde vor etlichen Jahren D. Martin Rade, der Herausgeber der „Christlichen Welt", an die Paulskirche in Frankfurt a. M. berufen, in welcher Zeit Herr Dr. Ernst Teichmann dessen Hilfsredakteur an dem genannten theologischen Blatte war. Dann ging Pfarrer Rade an die Marburger theologische Fakultät und wurde dort Privatdozent. Kurt Aram, mit seinem bürgerlichen Namen

7) Ganz abgesehen von dem Inserate in der „Gemeinde", das ich unter No. 5 erwähnt habe, kann ich aber beweisen, dass von Frankfurt aus Propaganda gegen mein Buch gemacht wurde. Und wenn es nicht Herr Pfarrer Battenberg selbst war, dann war es Herr Dr. Ernst Teichmann, oder einer, der in dessen Auftrag handelte — der den die oben genannten Enthüllungen enthaltenden Artikel an alle Diejenigen sandte, deren Namen als die begeisterter Verehrer meines Buches durch die Inserate meines Verlages bekannt geworden waren. Ich besitze nämlich den Brief einer mir bekannten Romanschriftstellerin in Bremen (wieder in Bremen!), der mir mitteilt, dass der Dame von Frankfurt aus solche Artikel ins Haus geschickt wurden.

Was nun Herrn Dr. J. Ettlingers Worte im „Literarischen Echo" angeht, die sich allerdings in erster Linie gegen die Herausgeber der „Kritik der Kritik" wenden und sich nur in zweiter Linie ganz wegwerfend mit mir als einem „unebenbürtigen Gegner" und einem „von Grössen- und Verfolgungswahn befallenen, schlechterdings unbedeutenden Schriftsteller, der Schwindel treiben" soll, beschäftigen, so beschränke ich mich auch hier auf die Feststellung folgender Tatsachen:

1) Es ist ganz richtig, dass ich selbst Briefe geschrieben, Bücher versandt und um Urteile gebeten habe. Wenn ich sagte, dass das auf Veranlassung des Verlages geschah, dann trifft das erstens zu, und dann: für mich ist das, dem Herr Dr. Ettlinger so hohe Bedeutung beimisst, vollkommen nebensächlich. Denn ich masse mir das Recht an, meine Bücher zu schicken, an wen ich will; und dessen offene und ehrliche Meinung über mein Buch mitzuteilen, wem und wie oft ich will. Zum Glück brauche ich weder Herrn Dr. Ettlinger noch sonst einen Menschen auf der Welt in dieser Sache um Erlaubnis zu fragen. Und Urteil bleibt für mich Urteil, einerlei, ob ich es in einem Briefe, in meinen vier Wänden, im Gerichtssaal, auf dem Katheder oder in der Presse abgebe. Wer aber sein Urteil nicht offen und ehrlich abgibt und es nachher „zurückziehen" muss, der schädigt nur — sich selber und seinen eigenen Ruf. In einem alten Liede heisst es: „Von Alters her im deutschen Volke war der höchste Ruhm, getreu und wahr zu sein." Wenn die deutsche Dichterin Frau Clara Viebig aber anderer Meinung ist und sie sich selbst in der „Frankfurter Zeitung" — sagen wir einmal — enturteilt, — dann ist das ihre und nicht meine Schuld. Sie ist bis auf den heutigen Tag die Einzige geblieben, die mir gegenüber ihr günstiges Urteil über „Götz Krafft" als privates Urteil bezeichnet, d. h. sich aus ge-

---

Hans Fischer, früher gleichfalls Pfarrer seines Zeichens, ist der Sohn des s. Zt. mit Herrn Senior Teichmann eng befreundeten, damals auch in Sachsenhausen ansässigen Gymnasialprofessors Dr. Karl Fischer, jetzigen Direktors in Wiesbaden. Schon auf dem Gymnasium stand er Herrn Dr. Ernst Teichmann nahe, während sein Vater für die von Teichmann, Battenberg, Rade herausgegebenen Kirchenblätter schrieb. Kurt Aram vertauschte vor einiger Zeit, aus welchem Grunde ist mir nicht bekannt, sein Pfarramt mit dem Beruf des Schriftstellers und lebt in München-Schwabing als Korrespondent der „Frankfurter Zeitung". Ich denke, der gegen mich agierende Theologenring ist so vollkommen geschlossen. Er bildet den Urkern, um den sich die gegen Götz Krafft in Scene gesetzte Hetze kristallisierte.

schäftlichen Gründen dagegen verwahrt hat, dass ihre Meinung von meinem Buche zugunsten ihres Konkurrenzwerkes vor der Öffentlichkeit benutzt werde. Damit sich nun jeder seine Ansicht darüber bilden kann, ob der Brief der Gemahlin des Verlagsbuchhändlers Cohn, der zugleich Verleger des von Herrn Dr. J. Ettlinger redigierten „Literarischen Echo" ist, den Charakter einer höflichen Dankesschrift zur Aufmunterung eines „Anfängers" trägt, stehe er wortwörtlich hier. Frau Clara Viebig-Cohn schreibt am 30. März 1904:

„Sehr geehrter Herr Kollege!

Gleich nachdem Ihr Buch in meine Hände gelangt ist, habe ich es auch gelesen — am Palmsonntag, ohne Einhalt, bis ich damit zu Ende war. Sie sehen daraus, wie es mich interessiert hat!

Ich wage es nicht, über den künstlerischen Wert des Buches ein Urteil auszusprechen — was geht mich das auch an, ich bin doch kein Kritiker!

Ich habe den jungen Götz Krafft lieb gewonnen, ich sehe ihn, ich kenne ihn, ich möchte wissen, gern recht bald wissen, wie sich sein Leben weiter gestaltet. Mich dünkt, wenn's mir, einer Frau, schon so geht, wie muss die Geschichte einer Jugend, auf diejenigen, die auch in solcher Jugend stehen, erst wirken! Ich meine, eine erziehliche Kraft müsste von diesem Buche auf sie übergehen. Und das wäre der schönste Erfolg. Ihnen herzlich dankend,

bin ich

Ihre ergebene

Clara Viebig."

Ich könnte nun, um den Beweis zu führen, dass weder der Verlag noch ich, um mit Herrn Dr. Ettlinger zu reden, „Schwindel trieben" und Urteile „gefälscht" oder „verdreht" haben, alle Briefe, die sich in meinen Händen befinden, und die alle mutatis mutandis den gleichen Eindruck, den mein Buch auf seine Leser hervorgerufen hat, wie der Brief der Frau Clara Viebig, melden, zum Abdruck bringen, aber das ginge doch weit über den mir in dieser Zeitschrift zu Gebote stehenden Raum hinaus. Ich muss mich also mit Frau Clara Viebig begnügen und darauf warten, dass sich diejenigen melden, deren Urteile „gefälscht", oder in ihr Gegenteil „verdreht" worden sind. Ich erkläre aber noch einmal ausdrücklich, dass bis zur Stunde auch nicht ein Einziger der ca. 300 Beurteiler sein Urteil über „Götz Krafft" auch nur in einem einzigen Worte modifiziert, geschweige denn sein Lob zurückgezogen hat.

2) Dass Herr Dr. J. Ettlinger, den „nicht ebenbürtigen" Gegner, den „schlechtweg unbedeutenden", „an Grössen- und Verfolgungswahn leidenden" und „Schwindel treibenden" Schriftsteller einst zum Berichterstatter über westschweizerische Literatur an seinem „Literar. Echo" erkor und ihn schon vor sieben oder acht Jahren, ohne dass ich mich je um die Mitarbeiterschaft bewarb, aus freien Stücken dazu aufforderte, Rezensionen für sein Blatt zu schreiben, scheint er in der Hitze des Gefechtes ganz vergessen zu haben. Oder ist meine Krankheit erst nach den grossen Erfolgen des „Götz Krafft" ausgebrochen, als in meinem Buche dem „Schlafenden Heer" eine nicht zu

übersehende „Konkurrenz“ entstand? Das Rätsel ist mir zu spitzig; ich werde, um mit Schillers Mohr zu reden, einen Gelehrten fragen.

3) An dem Tage, an dem eine abfällige Kritik über ein Buch der Frau Viebig-Cohn in Herrn Cohns „Literarischem Echo“ erscheint, glaub' ich an die „unumschränkte Macht“, die Herr Dr. Josef Ettlinger in seiner Redaktion ausübt, — und wenn er sie dann noch weiter ausübt, glaub' ich auch an den unkündbaren Vertrag, der ihn an Herrn Cohn fesselt.

4) Über den Wert oder Unwert meines Buches aber, das sich heute — sagen wir einmal: dank der vorzüglichen Reklame — in den Händen von weit über 170000 Käufern befindet, streite ich mich weder mit Herrn Dr. Ettlinger noch sonst einem Menschen herum. Das Buch ist Eigentum von vielen Tausenden, und jeder kann sich darüber nach seinem Geschmack seine eigene Meinung bilden. Ist es doch eine alte Erfahrung, dass noch bei allen Erscheinungen, die in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion traten, der eine „scheusslich“ und der andere „herrlich“ rief, ganz abgesehen von denen, die mit dem Munde pfiffen und gleichzeitig mit den Händen klatschten, um es allen recht zu machen, gleich jenem Bauer, der den Esel auf seinem eigenen Rücken zum Dorf hineintrug.

Und aus dem Tone meiner Erwiderung wird wohl zur Genüge hervorgehen, dass ich es — trotz Herrn Dr. Ettlinger — auch heute noch verschmähe, „Giftbömbchen“ zu schleudern. Ich bin mir nicht bewusst, mich hier beleidigender Schimpfworte, wie er in seinem „Literar. Echo“ bedient zu haben. Dazu ist mir eine anständige, ernste Zeitschrift zu gut. Und ganz abgesehen davon, habe ich den Ton à la Ettlinger nicht nötig, da ich weiss, dass die nüchternen, hier von mir angeführten Tatsachen ihre Wirkung auch ohne jedes überflüssige Pathos ausüben werden. Und so verbleibe ich denn in der gewiss nicht unberechtigten Erwartung, dass Herr Dr. J. Ettlinger schon aus Rücksicht auf sich selber nach den von mir gemachten Erklärungen jene Ausdrücke, die mich und meinen Verlag beleidigen sollten, aber nicht konnten, in seinem „Literar. Echo“ zurücknehmen wird. Nach dem Gesagten wäre er dies wahrlich nicht mir, sondern sich und seiner Zeitschrift schuldig.

Berlin. Dr. Edward Stilgebauer.

Beweisunkräftige Dokumente.

Arno Holz hat, anknüpfend an die Broschüre S. Lublinskis „Holz und Schlaf“, seiner Broschüre „Johannes Schlaf, ein notgedrungenes Kapitel“ einen allerneuesten Anhang beigefügt. Auf seine Kniffe und die allzu deutliche Rabulistik auf seinen giftigen Thersiteston einzugehen, erspare ich mir. Ich habe nur eins vonnöten: Das „Beweismaterial“ zu illustrieren, das er etwa noch beigebracht haben könnte.

Nun, da ist gleich zu sagen: irgend ein stichhaltiges Beweis-Dokument für seine so prätentiösen Ansprüche hat Holz in aller sonstigen, so umfänglichen Emballage auch diesmal nicht beizubringen vermocht. Wenn man nicht das angeheftete Faksimile als ein solches betrachten soll, das er nach einer von ihm damals hergestellten Abschrift eines Teiles des ersten Aufzuges

der „Familie Selicke“ hat herstellen lassen. — Auf dies „Beweisstück“ also bin ich gezwungen, noch mit ein paar Zeilen einzugehn.

Offenbar tut Holz sich auf dies Dokument sehr viel zugute. Es soll den Anschein erwecken, als liege hier nicht eine Abschrift, sondern eine Niederschrift vor; und es soll ferner den Anschein erwecken, als erstrecke sich eine solche Niederschrift von seiner Hand auch auf das ganze fernere Drama — und nicht bloss auf diesen ersten Teil des ersten Aufzuges. Auf alle Fälle wird dieses Faksimile jeden, der es zum ersten Mal zu Gesicht bekommt, verblüffen und zu Holzens Gunsten stimmen.

Indessen: nur auf den ersten Blick. Sieht man genauer hin, so wird man bald wahrnehmen, dass es sich um nichts anderes als eine Augenverblendung handelt, und dass dieses Dokument völlig ausserstande ist zu beweisen, was Holz mit ihm beweisen will.

Sehen wir es uns daraufhin an.

Man erinnere sich, dass ich mehrfach erklärt habe und mit aller Entschiedenheit festhielt — und festhalte —: dass Holzens ganzer Anteil an der „Familie Selicke“ sich auf einige gemeinsame Teile auf den ersten sieben Seiten des ersten Aufzuges und auf der letzten des dritten beschränkt. Und nun sehe man sich dieses Faksimile an!

Es reicht vom Anfang des ersten Aufzuges bis zum Beginn der dann folgenden, sehr umfänglichen Szene zwischen Toni und Wendt. Ferner: es besteht aus der Schrift von Holz und aus Stücken einer von mir zuvor hergegestellten Niederschrift, die zwischengeklebt sind.

Wir erkennen daraus zunächst, dass das Faksimile keine Niederschrift ist, sondern eine von Holz hergestellte Abschrift. Und zwar eine — von uns beiden gemeinsam — gefeilte Abschrift, der gewisse Stellen aus meiner vorangehenden Original-Niederschrift aufgeklebt sind. Diese meine Original-Niederschrift aber war die für die Drucklegung hergestellte Reinschrift, die ich nach meinen völlig eigenen und selbständigen Konzepten angefertigt hatte.

In diese Reinschrift wurde also jene gemeinsame Feile hineingefertigt. Schon aus diesem Umstand erhellt, dass sie kaum besonders erheblich gewesen sein kann. Immerhin störte sie im ersten Anfang des Stückes die Deutlichkeit der Handschrift für den Setzer. Es musste also von diesem Teil noch mal eine endgültige Abschrift hergestellt werden. Diese Abschrift besorgte Holz für mich, der ich begreiflicherweise von der ganzen Reinschrift des Dramas etwas abgespannt war, und diese Abschrift liegt hier vor. — Dass bei einer solchen Abschrift nun noch diese und jene kleineren Modifikationen von Holz angebracht wurden, versteht sich wohl von selbst. Ich habe sie gelten lassen, weil sie absolut nichts bedeuteten und von der Fassung, die ich dem Stück gegeben, im wesentlichen nicht das geringste änderten. Von ihrem Charakter wird sich der Sachverständige aus dem Faksimile leicht überzeugen können Es handelt sich lediglich um ein paar nachträglich eingeschobene Regie-Bemerkungen und dergleichen.

Im übrigen gibt wie gesagt die Abschrift nur den ersten Anfang des Stückes bis zur Szene Toni-Wendt. Und das sind — risum teneatis! — gerade ungefähr die ersten sieben Seiten des Manuskriptes! — Und es ist ferner der Teil des ersten Aufzuges, der vorwiegend äusserliches

Milieu enthält, und der bequemste Gelegenheit bot, noch diese und jene pikante Klammer und dies und jenes pikante Berliner Lokalkolorit, Knallerchen und Effektchen aufzusetzen. Die grosse Szene Toni-Wendt indessen war ein recht unbequemes noli me tangere. Sie erstreckt sich bis zum Schluss des langen Aufzuges und ist rein — seelisch intim und psychologisch! Und hier bricht unsre Abschrift und unser Faksimile ab? In der Tat: es bricht ab. — Nur in dem allerersten Teil dieser Szene sind ein paar winzige Kleinigkeiten gemeinsam gefeilt. Man sehe sich nur die Einklebungen an. Sie häufen sich hier, und sie sind Vorläufer der ganzen weiteren Niederschrift für die Drucklegung, die von mir herrührt. —

Also, unser Ehrenwerter ist, fürcht' ich, wieder mal weiter nichts gewesen als ein giftiger und langmäuliger Thersites, der mit bösartigstem Raffinement mir alles Mögliche und Unmögliche — in dem bekannten so kurzweiligen und lesbaren Stil — angehängt, aber nichts bewiesen hat. Im Gegenteil; und das ist nun das Spasshafte bei diesem absonderlichen „Dokument": jeder, der genau hinsieht, wird sehen, dass es alle meine Aussagen über diese Zusammenarbeit lediglich bestätigt. —

Ich meine also: wenn Holz etwas will, so muss er schon — coûte qui coûte! — das ganze Manuskript faksimilieren lassen.

Na, das wart' ich ab. . . .

Ich hatte meine Polemik abgeschlossen, und sie bleibt's. Noch einmal zur Feder zu greifen werde ich nur dann unbedingt vonnöten haben, wenn das Gesamt-Manuskript in Faksimile vorliegt.

Weimar. Johannes Schlaf.

Ringelspiel.

Eines der „letzten Worte" über den Fall Holz-Schlaf.

Auf die Frage des Herrn Lublinski, ob ich wohl glaube, dass die „präzise Kunst des Ausdrucks" (er wollte sagen: die Kunst des präzisen Ausdrucks) für sich allein genüge, ein Drama zu erzeugen, gedenke ich nicht zu antworten. Ich halte sie für überflüssig, nachdem Herr Lublinski „festgestellt" hat, dass er in seiner „Bilanz" ungefähr ein „Gleiches" wie ich in meiner Kritik gesagt habe. Er hätte einen Menschen, der ihm mit dem süffisanten Kalauer gekommen wäre, einen Schwachkopf gescholten. Ich glaube allerdings, dass die Disziplin des deutschen naturalistischen Dramas von Holz herrührt, dass Schlaf niemals aus eigenen Mitteln zu der notwendigen unerbittlichen Konzentration gelangt wäre. Als Schlaf den „Meister Ölze" schrieb, war er tatsächlich von Holz „imprägniert", denn seine späteren Dramen, die sein weiches Wesen, seine persönliche Art widerspiegeln, sind dem Holzschen Stilprinzip im Innersten feindlich. (Es gibt keine Brücke.) Schlaf kann sich wohl fanatisch in eine Idee verbeissen, aber er erträgt nicht die andauernde Selbstbeherrschung zumal in stilistischen Dingen.

Man vergleiche spätere impressionistische Sächelchen von Schlaf, etwa die „Kuhmagd", mit den Arbeiten der „Neuen Gleise", um zu erkennen, wie

sehr ihnen die stilistische Vollendung fehlt, die die gemeinsamen Novellen der ersten Zeit auszeichnet. Was dieser „Kuhmagd" (und den andern Situationsbildern) abgeht, das wenige und das letzte, das ist Holz. Aber auch schon der ganze Holz. Der in sich vollendete Schlaf findet sich beispielsweise in dem wie verschieden gearteten „Verlaine", eigen und hinreissend liebenswert wie der armen Lélian selber. Hierbei denkt keiner an Stilfragen, es ist die einfach überwältigende Lyrik, der aus Tiefen ausholende Gestus des Schlaf, den wir lieben.

Die Experimente Schlafs und Holzens galten in erster Linie stilistischen Problemen. Holz hat mit jedem selbständigen Werk — bis zur „Dafnis" — bewiesen, dass er, wenn nichts anderes, so doch ein untadeliger Stilkünster ist. Diese einseitige Anlage, mag sein, ist unzulänglich. Sie scheint mir im Streit um die „Neuen Gleise" entscheidend. Und um die „Neuen Gleise" allein handelt es sich. Alles andere, was nicht Sache des Stils war, mag Schlaf für seinen Teil an der Arbeit in Anspruch nehmen. Die überlegene, die entscheidende Instanz war Holz. Sie, meine Herren, müssen begreifen: — für Holz bedeutet die „Frage" alles, für Schlaf recht wenig; dessen Ruhm es ist, ein Stilist zu sein, wird sich wehren müssen, wenn er sein Lebenswerk bedroht sieht; für den die Stilfrage ein Ausgangspunkt war, von dem er beim ersten selbständigen Schritt weit abrückte, dem muss schon aus künstlerischer Ehrlichkeit jene gemischte Zeit sehr gleichgültig sein.

Dem Herrn Lublinski will es nicht in den Kopf gehen, dass man in ganzer Unschuld Ansichten äussern kann, ohne damit ein persönliches Verhältnis zu dem oder jenem zu dokumentieren. Sein Scharfsinn zwingt ihn anzunehmen, ich sei ein Freund von Holz. Bin ich nie gewesen. Holz ist sogar böse auf mich, weil ich im „Neuen Magazin" die „Gegenpartei" offenbar begünstigt haben soll. (Die Herren Lublinski und Schlaf werden vor einem Rätsel stehen.)

Schlaf antworte ich ungern, weil er mir zu lieb ist. Er hat mich, nervös wie ihn die Keilerei gemacht hat, missverstanden. Als Holz mit seiner peinlichen Behauptung, Schlaf sei wahnsinnig, herauskam, habe ich sie mit vielen anderen einfach ignoriert. Ich dachte, dass das grobe Wort Holz allein schaden müsste; in jedem Fall. Ich habe, wenn ich über Schlaf schrieb, die Siemerlingsche Diagnose übergangen, lange, bevor sie dementiert war. Ich hätte aus den Schlafschen Büchern die Überzeugung gewinnen müssen, dass er krank sei, und das konnte ich nicht. Falsche und richtige Diagnosen gehen mich übrigens nichts an, solange die Bücher des Patienten lesbar bleiben. Ebenso wenig seine moralischen Qualitäten. Unterdessen habe ich Schlafs Broschüre „Mentale Suggestion" gelesen. Er übertreibt: wenn feststeht, dass Holz sich bei den Goncourt Rat geholt hat, so will Schlaf gesagt haben, Holz habe lediglich den Goncourtschen Stil vermittelt. (Von Flaubert und Zola kann keine Rede sein.) Das ist ungenau; um sich davon zu überzeugen, hätte Schlaf nichts weiter zu tun gehabt, als eine Seite Goncourt nachzulesen. Richtig ist: Holz hat ein Stilprinzip vermittelt. Seine Technik war von der Goncourtschen verschieden und selbständig. Einfluss hatte aber nicht seine Technik, sondern das übernommene Stilprinzip, und so muss die Schätzung Schlafs dennoch mit Recht bestehen. Sie deckt sich völlig mit meinen Ausführungen in der Kritik, die Schlaf (an unwesentlichen Punkten, die ihn per-

sönlich reizten) angegriffen hat. Sie deckt sich im wesentlichen mit der Würdigung, die Lublinski in seiner „Bilanz der Moderne“ von Holz gab. Das Ringelspiel ist zu Ende, und wir sind gerade so weit wie im Anfang.

Schliesslich, wenn Schlaf Lust hat, nun seinerseits in Pathologie zu schwelgen, so mag er mich mit seiner Diagnose „moral insanity“, mit der er seit einiger Zeit kokettiert, nur ruhig belasten. Es möge auch ihm, dem „Opfer“, die Pathologie ein sanftes Ruhekissen sein. Das Schauspiel wäre kläglich, aber in seiner ursprünglichen Komik vollendet.

Berlin. René Schickele.

Die Hochstapler.*)

Ein dramatischer Konflikt entsteht, wenn zwei ethische Kreise einander schneiden. Denn es wird dabei ein Kampf hervorgerufen zwischen unvereinbaren Konventionen. (Ich identifiziere nämlich die Begriffe Ethik und Konvention — vergl. das Wort: Etikette!) Erleidet die Ethik des Helden eines Dramas Schiffbruch, so ist's eine Tragödie; behält sie recht: eine Komödie. In meinem Drama behält die Ethik der drei Helden durchaus recht; — die Ethik, die aus der Überzeugung herauswächst: die wirtschaftlichen Einrichtungen der „Kulturstaaten“ mit ihrer kapitalistisch gefärbten Moral sind so miserabel wie möglich; und die aus dieser Überzeugung schliesst: Geld ist Macht — Macht ist Glück — Glück ist Kultur; und auf dieser Folgerung alles Tun aufbaut, um ein wahrhaftes Kulturleben möglich zu machen. Mein Bestreben war: Charaktere wahrscheinlich zu machen, die im Sinne unsrer „Rechtsbegriffe“ „verbrecherisch“ handeln, im Sinne ihrer eignen Lebensanschauung dagegen uranständig genannt werden müssen. Ich glaube, dass mir das gelungen ist — und ich glaube auch, dass meine Arbeit die Ethik der „Hochstapler“ dem vorurteilsfreien Leser zu suggerieren vermag. Täusche ich mich in dieser Einschätzung meiner Leistung nicht, so kann ich getrost behaupten, hier ein künstlerisch wie kulturell förderliches Werk zu empfehlen.

Charlottenburg. Erich Mühsam.

Das Leben, die Kunst, das Kind.

(Beiträge zur modernen Pädagogik. Umschlag von Th. Herrmann, Bremen, Niedersachsenverlag, Karl Schünemann.)

Dass ein Mangel an Kunsterziehungliteratur herrsche, kann man kaum sagen. Wenn ich trotzdem das Buch erscheinen liess, so geschah es in dem Bewusstsein, manches gesagt zu haben, was meines Wissens noch nicht gesagt ist, oder nicht so gesagt ist. Die meisten Schriften über Kunsterziehung behandeln Spezialgebiete (auch Professor Conrad Langes „Wesen der künstleri-

*) Lustspiel in vier Aufzügen. Verlag R. Piper, München. 1906.

schen Erziehung“ oder Itschner „Die Kunsterziehung“) und in der Hauptsache sind es fachliche Reformen, die empfohlen resp. gefordert werden. Demgegenüber betone ich die Totalität der sog. ästhetischen Erziehung und fordere Umgestaltung, Verschönerung und Höherbildung des Kinderlebens. Ich stehe zum Kinde, wie Goethe zu ihm stand: das Kind ist nicht ein Objekt, das „erzogen“ werden muss à tout prix —, die Jugend ist nicht Vorbereitungszeit auf das Leben des Erwachsenen hin, sondern sie ist Selbstzweck. Der Mensch steht im Kinde am reinsten vor uns. Was aus solchem Geist heraus Dichtung, Musik, Leibesübung und schöne „Feste“ dem Kinde sein können, wird dargestellt. In „intuitiver Schöpferkraft des Kindes“ und über „Gefühlsbildung“ wird auf die psychologische Seite der Frage eingegangen. Im letzten Kapitel wird der Zusammenhang resp. die Grenzlinien zwischen dem „Leben des Kindes und der Pädagogik“ gezeigt. —

Lübbecke. Karl Röttger.

Der Amethyst.

Blätter für seltsame Kunst und Literatur. (Verlag: C. W. Stern, Wien.)

Sehr geehrter Herr, Sie wünschen eine Selbstkritik des „Amethyst“ — was soll ich da anderes sagen, als dass mir diese Zeitung sehr gut gefällt? Warum sie „der Amethyst“ heisst: weil Zeitungen einen Namen haben müssen. Zum Spass sage ich, dass „Amethyst“ nicht jener blaulila Stein ist, sondern eine Bildung wie „Optimist“ oder so — von „Amethysmus“ her. Was der „Amethysmus“ ist? . . . Ja, da ist der Spass erschöpft, und ich verberge meinen Rückzug hinter einem nachdenklichen Gesicht.

Ich dachte mir: „die Erotik hat ihren Intellektualismus wie jede andere menschliche Angelegenheit, und kommt es mir vor, als sei die Zeit nahe, die entscheiden wird, ob das Heilige Leben im Intellektuellen oder im Animalischen —“ nein, verzeihen Sie, dass ich Sie auf das Glatteis dieses Satzes geführt habe und nun ausrutsche. Also anders: Wo es so viel Fachzeitschriften gibt, warum keine solche für die Liebe? Ich sehe nicht ein, weshalb ihre Äusserungen und Formungen, warum sie ganz und durchaus nur in den Ganglien vor sich gehen soll. Wollen wir doch schön davon denken und sprechen, damit die Zote stirbt und gemeines Heimlichtun unsere Reinheit nicht trübt! Lachen, ja, aber nicht grinsen, Reden unter Männern und Frauen, aber nicht in die Ohren tuscheln. Wir sollen die Dinge der Liebe nicht parodieren, um den andern Leuten damit verstehen zu geben, dass sie uns „anständige“ Menschen nichts angehen.

Erst dachte ich an eine ganz kleine Zeitung, die ich selber schriebe; aber es fiel mir bald ein, dass ich das nicht öfter als zweimal könnte, und dann meinte auch der Verleger, er würde damit kein Geschäft machen. Also kam ich dahin, mir bekannte und schöne Sachen abzudrucken und nur manchmal selber was hineinzuschreiben. Ich brauche es wohl nicht zu sagen: meine innere Teilnahme an dem Erotischen ist gering. Alles Psychologische interessiert nur, und das Interessante ist für das Leben unbedeutend.

München. Franz Blei.

WAHRHEITEN

Diese Rubrik ist zum Diskussionsplatz bestimmt. Jeder, der etwas über Kritik zu sagen hat, soll hier gehört werden. Wir machen nur eine Bedingung: äusserste Sachlichkeit.

Hermann Bahr und die Kritik.

In der, vorzüglich redigierten, Wiener Wochenschrift „Der Weg" veröffentlicht Hermann Bahr, der in jüngster Zeit viel Genannte und Geschmähte, sein „Tagebuch". Eine der letzten Nummern bringt u. a. recht beachtenswerte Ausführungen, die das Verhältnis der Kritik, speziell der Theaterkritik zum Publikum beleuchten. Dabei fallen einige treffende Seitenhiebe auf gewisse Übelstände, an denen unsere Journalkritik krankt. Die Tagespresse (die das „Tagebuch" bisher — in den meisten Fällen nicht zu Gunsten Bahrs — ausbeutete) schweigt derartige unangenehme Glossen nur zu gerne tot. So seien sie denn, zu Nutz und Frommen der Kritik, hier wiedergegeben. Bahr schreibt:

„ . . . In der „Schaubühne" ein sehr kluger Aufsatz Jacobsohns über den Rat Schrimpf: ‚Wer von unseren Komöden das Theaterhandwerk beherrscht, hat keinen literarischen Ehrgeiz. Wer aber unser Lustspiel aus der Unnatur und Witzelei herauszuretten trachtet, wer sich um einen Lebensinhalt bemüht, ohne vorläufig die Kunstform zu meistern, findet wenig Beistand. Noch weniger als beim Publikum bei der Kritik, die ihren Beruf verfehlt hat, wenn sie das Votum des Publikums bestätigt, statt es zu bekämpfen' . . . Endlich! Endlich sagt einer einmal der Kritik, wodurch sie sich um alles Ansehen und alle Macht bei uns bringt: sie folgt dem Publikum, statt es zu führen. Wozu brauchen wir sie dann? Der Künstler, der auf sie zählt, hat sich noch immer verrechnet. Es fällt ihr nicht ein, ihn vor dem Publikum zu schützen. Sie versucht niemals, ein besseres Publikum zu sein, an das er, vom gemeinen weg, berufen könnte. Wer den Erfolg hat, hat auch die Kritik für sich, die „massgebende", wie immer sie es auch zu verhehlen sucht. Ein paar Zischer; und sie deduziert, es fehle dem Autor an der dramatischen Kraft zu seinen Intentionen. Eine tüchtige Claque; und sie bewundert — bei allen Einwendungen — sein unleugbares Können. Sie weiss natürlich genau, wie es gemacht wird: Zischen und Klatschen. Aber wenn sich das Publikum foppen lässt, hütet sie sich, es zu stören. Ihr Geschäft ist sehr einfach geworden: sie schreibt auf, was das Publikum sagt. Seine Meinung gilt. Ihre? . . Ja da liegt es: sie hat nämlich keine. Sie hat selbst keine Meinung, weil ihr das Theater gleichgültig ist. Das kritische Geschäft wird nämlich bei uns fast durchweg von Leuten verwaltet, denen jedes andere lieber wäre. Nur faute de mieux. Sie sind in der Früh schon bös, wenn sie abends ins Theater müssen; es verdirbt ihnen den ganzen Tag. Jede Vorstellung ist ihnen eine Störung ihrer Ruhe. Teils verachten sie das Theater überhaupt, teils glauben sie, es selbst viel besser zu können. Und das alles, was hier

geschieht, interessiert sie nicht. Es langweilt sie. Nichts gefällt ihnen. Da sie dies aber nicht verraten dürfen, weil man sie davonjagen würde, müssen sie sich an das Publikum halten. Es ist auch das Bequemste. Was ihm gefällt, loben sie verdrossen. Auf den Autor aber, den das Publikum nicht mag, lassen sie ihren Hass los, der gar nicht ihm, sondern ihrem eigenen Metier gilt. Was er will, ob er es kann, fragen sie nicht. Sie fragen nur, ob das Publikum erlaubt, dass man schimpft. Dann sind sie froh. Denn dann können sie sich rächen. Nicht am Autor, sondern am Schicksal, das sie verdammt, auf eine so hässliche Art so wenig zu verdienen. Wozu noch das schlechte Gewissen kommt: denn der Mensch fühlt, dass es wider die Natur ist, zu tun, was ihn nicht freut. Daran verdirbt die deutsche Kritik, die „massgebende": es freut sie nicht. Daher auch der Erfolg, wenn doch einmal einer auftaucht, wie dieser kleine Jacobsohn oder Kerr, dem das Theater eine Passion, ein heiliger Wahnsinn ist . . ."

Möglich, dass diese Worte ab irato geschrieben sind. Unter dem noch frischen Eindruck des merkwürdigen Verhaltens der Kritik und des Publikums, gelegentlich der Erstaufführung der „Anderen" in Wien. Aber Bahr spricht nicht nur von der Wiener, sondern — allgemein — von der deutschen Kritik; und dass seine Worte auf sie zutreffen, wird der Kenner unsrer Theaterverhältnisse ohne weiteres zugeben. Auch auf die Berliner Kritik, und auf sie ganz besonders. Man freut sich der kräftigen Sprache, die man von Bahr kaum erwartet hätte.

Was die Herren Bahr und Jacobsohn in erster Linie rügen: die Rückgratlosigkeit der Kritik gegenüber dem Votum des Publikums, ist übrigens nicht so neu, wie sie zu glauben scheinen: Wiederholt und von den verschiedensten Seiten ist dieser Vorwurf erhoben worden. Allerdings ist häufig den Rezensenten selbst geringere Schuld beizumessen: auch hier wirkt nicht selten die „force majeure" in Gestalt des geschäftsklugen Verlegers mit. Mir erzählte ein junger Theaterreferent, der für eine grössere Berliner Zeitung Premierenberichte schrieb: dass er dem Verleger die Versicherung abgeben musste, in seinen Besprechungen stets das Verhalten des Publikums zu „berücksichtigen" (d. h. in diesem Falle natürlich: seine „Kritik" je nach der Aufnahme des Werkes im Publikum zu modeln).

Wenn Hermann Bahr ferner von der Unlust und Indifferenz eines grossen Teils der Theaterkritiker spricht, wird man ihm gerne beipflichten. Bemerkenswert ist dass — wohl zum erstenmal — solche Worte aus dem Munde eines Mannes kommen, der selbst der Kaste angehört, der Jahrzehnte lang die kritische Feder, an exponierter Stelle, handhabte, — dem also eine gewisse Kompetenz in diesen Dingen nicht wohl abzusprechen ist. L. Horwitz.

„Tageskritik und Publikum." Herr Friedrich Streissler scheint in seinem Artikel in Heft 4 dieser Blätter das Verhältnis der Kritik zum Publikum in seinem innersten Wesen zu verkennen. Wenn er sagt: „Das Publikum ist der oberste Kritiker über alles geistige Schaffen", so erkennt er damit sans phrase dem Mob das Kunstrichteramt zu. Dieser „oberste Kritiker" hat sich z. B. für das „Weisse Rössl", für den „Hochtourist", für „Alt-Heidelberg" entschieden. Wenn unter sotanen Umständen der Kritiker „glaubt, die Qualität des Stückes besser beurteilen zu können" als alle Theaterbesucher zusammengenommen, so muss man ihm darin wohl recht geben. Es gehört so wenig, so herzlich wenig dazu, ein besserer Beurteiler als die grosse Menge der Theaterbesucher (nicht als „alle" Theaterbesucher) zu sein. Wenn Herr Streissler meint, das grosse Publikum gehe seine eigenen Wege, so irrt er, das Publikum lässt sich von geschickten Machern auf alle möglichen Wege, auch auf die abschüssigsten drängen. Exempla docent! — Gewiss können Fälle vorkommen, sind auch schon vorgekommen, bei denen der Instinkt des Publikums das Richtige traf und das Kunsturteil des Kritikers das Falsche. Das ist aber Ausnahme, nicht Regel! Deshalb muss der Kunstrichter souverän urteilen, deshalb darf er sich nicht von der Stellungnahme des Publikums beirren lassen. Alle Welt erwartet von ihm, bei dem man einen

kultivierten Geschmack voraussetzt, ein ehrliches, subjektives Werturteil, nicht aber etwa eine fein-säuberliche Erklärung dafür, dass dieses oder jenes Schundstück dem Publikum gefiel, gefallen musste und durfte. Höchstens wird es eine (immerhin nebensächliche) Pflicht des Kritikers sein, seine abweichende Meinung zu begründen, d. h. die Stellungnahme des Publikums als solche zu kritisieren. Stellt nun ein Kritiker, (wie in dem von Herrn Streissler angezogenen Beispiel) lediglich seine Kritik („ein musikalisch wertloses Werk") derjenigen des Publikums („eine sehr warme Aufnahme") gegenüber, so ist das vollkommen einwandfrei. — Unrichtig ist auch im allgemeinen, dass die Theaterbesucher, beziehungsweise die Leser der Kritiken meist selber urteilsfähig seien. Man mache sich das zweifelhafte Vergnügen, die Gespräche unseres Premierenpublikums während der Pausen zu beobachten . . das Resultat wird — für Herrn Streissler — überraschend sein. Auf jüngere Leute gar hat eine gediegene Zeitungskritik oft einen gewaltigen Einfluss. Das ist ja überhaupt eine der schönsten Aufgaben des Kritikers: das Publikum vom Autor, für den auf der Bühne der denkbar suggestivste Apparat aufgeboten wird, zu emanzipieren. Ist dieser Emanzipationsprozess vollzogen, dann mag das (jetzt urteilsfähige) Publikum den Autor ablehnen oder annehmen. Gerade an Provinz-Theatern macht sich das Fehlen einer sachkundigen Kritik oft sehr unangenehm bemerkbar. Man setzt dem Publikum, das nach Herrn Streisslers optimistischer Meinung seine eigenen Wege geht, die minderwertigsten Machwerke in der minderwertigsten Aufmachung vor. Das Publikum klatscht, und — der Kritiker setzt dieses „Klatschen" in seiner angeblichen Kritik im Lokalblättchen fort. Das ist dann — nach Friedrich Streissler — das Ideal eines Kritikers.

Würzburg.

Hermann Sinsheimer.

Wie ich aus dem „Leben" schied . .*)

Ich kannte das „Leben", als es noch ein Embryo war. Ich habe sogar vier Wochen lang voller Begeisterung dafür geschrieben. Und das kam so: ich wurde eines Tages aufs liebenswürdigste dazu aufgefordert für eine „lebensbejahende" Zeitschrift zu arbeiten. Die Lebensbejahung sei die Hauptsache, wurde mir in mancher Unterredung gesagt, die jener ersten schriftlichen Aufforderung folgten. Ich fragte, auf welche Weise diese Lebensbejahung vor sich gehen sollte. Die Antwort lautete: Auf vielerlei Art.

1) indem man eine Zeitschrift herausgebe, die der „Woche" erfolgreich Konkurrenz mache;

2) indem man diese Zeitschrift so einrichte, dass sie für den „kleinen Mann" lesbar sei;

3) indem man dieser Zeitschrift einen „wissenschaftlichen Anstrich" gebe;

4) indem man das so ungemein wichtige Gebiet der Beziehungen von Mann und Weib nicht ausser acht lasse und es auf mannigfach interessante und pikante Weise in Prosa und Vers — auch in Bildern — behandle;

5) indem man dafür sorge, dass das „Leben" (trotz No. vier) niemals von so wichtigen Kunststätten wie preussischen Bahnhöfen ausgeschlossen werde;

6) und hauptsächlich, indem man dafür sorge, dass dem armen geknebelten Volk sein gütigster Freund und liebster Genosse erhalten bleibe . . Der Alkohol . .

Nummer sechs erregte meine Verwunderung. Ich sagte, ich sei zwar Philologe, doch hätte ich schon manchmal mit meinen blöden Laienaugen gesehen, dass der Alkohol nicht gerade . . . Aber weiter kam ich nicht. Eine Flut von Professorennamen, preussischen, deutschen, europäischen, überseeischen drang in mein Ehrfurcht-ersterbendes Ohr. Alle, all die

*) Obschon diese Ausführungen nicht eigentlich in den Rahmen unsrer Zeitschrift gehören, glaubten wir ihnen doch Aufnahme gewähren zu müssen, weil der Kampf gegen die Korruption auf publizistischem Gebiete immerhin eine kulturfördernde Aufgabe ist. Zumal die Herren H. H. Ewers, C. Bleibtreu, Prof. Schleich u. a. kürzlich sich genötigt fühlten, für die noble Tendenz des „Lebens" öffentlich einzutreten. D. Red.

Grössen, hiess es, seien für den gütigen, milden, lieben Alkohol und würden aufs uneigennützigste für ihn eintreten. Für ihn, d. h. nicht eigentlich für den Alkohol, sondern für den „literarisch" gewordenen Spiritus: für den Spiritus des „Lebens", den einzigen, der auch auf preussischen Bahnhöfen trotz des leuteschindenden alkoholfeindlichen Eisenbahnministers verkauft werden sollte. Ich fragte, woher diese Uneigennützigkeit komme, mit der all diese Apostel Athenes für den gütigen Alkohol einträten. Diese Uneigennützigkeit, sagte man mir, gehe wie ein Fluidum aus von dem volksbeglückenden, gelehrten, idealen Herausgeber des „Lebens", der sie auf Alle zu übertragen wisse, die mit ihm zu tun bekommen. Da fragte ich denn nicht mehr nach der Alkoholbeglückung, mit der ich im Grunde ja nichts zu tun hatte, sondern liess mir meine Arbeit zuweisen und begann. Mein Gebiet war das wissenschaftliche. Einer meiner Herren Kollegen bearbeitete den kunstästhetischen und poetischen Teil. Die Kunst hielt sich an Rubens. Denn dem kleinen Mann musste Gelegenheit gegeben werden, sich auch einmal an vollerblühter, nackter, weiblicher Schönheit zu weiden, — für zwanzig Pfennig wöchentlich und ohne in den Verdacht der Unsittlichkeit zu geraten. Die Poesie hielt sich an Themen wie: sehnende Sinne, Zusammenhänge zwischen Geruchs- und sexuellen Empfindungen und ähnliches — all das durchaus dichterisch und sittlich. Natürlich, denn der „kleine Mann" sollte das Blatt lesen und sich daran erfreuen und bilden . . Ich war verwundert über die Umgrenzung des Kunst- und Poesiegebietes. Seltsam, dass die „Lebensbejahung" so ganz allein aus Alkohol und „Liebe" — gesunder Liebe natürlich, nicht platonischer — bestand. Ich dachte, zur Lebensbejahung gehöre auch anderes. Aber vielleicht irrte ich mich. Ich war ja Laie . . . Also beschränkte ich mich auf mein Gebiet und arbeitete — wissenschaftlich. Ich glaube, mein erstes Thema hiess: „Über den Nimbus der Jungfräulichkeit." Ich sollte natürlich „wissenschaftlich" an dem schönen Thema arbeiten. Mir stand die ganze königliche, ja auch noch die Nicolaische Bibliothek zur Verfügung. An Büchern sparte der Herausgeber nicht. Aber als mein Thema am ersten Tage noch nicht fix und fertig war, fragte er mich spöttisch, ob ich eine „Doktorarbeit" unter der Feder hätte. Nun also, die „Doktorarbeit" wurde im abgekürzten Verfahren fertig gestellt. Ich lieferte sie ab. Nach einer Weile wurde ich ins Privatgemach zitiert. „Sie können nicht deutsch schreiben," hiess es. — „Verzeihung, wie schreibt man deutsch?" — „Sie sind ein Anfänger; deutsch schreiben Sie wohl schon, aber keines, das für das „Leben" passt." — „Und welches passt für das Leben?" — „Eins, junger Freund, das gekauft wird. Und gekauft wird nur pikantes Deutsch. Der Inhalt muss interessant sein. Die Wissenschaft gibt nur den Mantel her. Ohne den Mantel werden wir konfisziert, und ohne den Inhalt kauft uns keiner. Nun haben Sie eine gute Lehrstunde gehabt, machen Sie sich die Lektion zu nutze." . . .

Ich bin wohl zu ungeschickt gewesen. — Mit Schimpf und Schande wurde ich sehr bald aus dem „Leben" gestossen. Ich habe mir eine freudige Erinnerung daran behalten: jenen Vorwurf, dass ich kein „Lebensdeutsch" schreiben kann. Es haben sich inzwischen genug Leute gefunden, die diese Sprache gründlich beherrschen. Es haben sich auch Leser dafür gefunden. Und von den Groschen dieser wissenslustigen „kleinen Leute" und von den braunen Scheinen der uneigennützigsten Alkoholfreunde, der Brauer, lebt das „Leben" und sein Vater nun schon manchen Monat und trägt sein Scherflein bei zur Hebung der deutschen Kultur.

Berlin. Viktor Klemperer.

Offene Antwort an Herrn F. von Feldegg.

Gewiss ist es mir bekannt, dass in meinem Blatte eine Kritik über Ihr Buch erschien, hingegen ist es mir vollkommen fremd, dass diese Kritik „die Grenzen der Wohlanständigkeit in der gröbsten Weise verletzte", beziehungsweise Ihre Person „anflegelte". Die Kritik des Fr. T. ist wohl sehr scharf, zumal am Schluss, jedoch — wie ich aus eigener Anschauung bezeugen kann — in merito vollkommen korrekt. Daran ändern auch zehn Aufführungen „mit vollem künstleri-

schen Erfolg“ keinen Deut, ebensowenig die lobenden Zeitungsausschnitte, auf die Sie sich berufen, item der Vortrag bei der deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft, selbst wenn er von zehnmal so „starkem Erfolge“ begleitet gewesen wäre; oder glauben Sie am Ende, der Kritiker müsse auf dergleichen Nebenumstände achten, wenn er über ein Werk urteilt?! Sie demonstrieren aber ad oculos. Leider! Ich finde nämlich den Eroshymnus, den Sie vorzutragen belieben, ganz und gar nicht darnach angetan, das Urteil meines Kritikers auch nur abzuschwächen. Aber das ist Geschmacksache. Kommen wir zum Ding an sich.

Für die Aufnahme der Kritik des Herrn Fr. T. war folgendes ausschlaggebend:

1) Die Kritik unseres Blattes ist eine freie Rednertribüne, jedermann zugänglich, der redliche Gesinnungen vertritt, u. z. in bezug auf die Kunst, nicht aber auf den Künstler oder Autor.

2) Der Kritiker Fr. T. ist mir persönlich als ehrlich und verlässlich bekannt, und er ist nicht nur Kritiker, sondern auch — was hier schwer in die Wagschale fällt — ein Dichter, ein bedeutender Könner, dabei ohne jeden Künstlerneid oder dergl.

3) Kann keinem Herausgeber der Welt im Ernste zugemutet werden, dass er alle Kritiken durch Lesung der betreffenden Bücher nachkontrolliere, aber selbst dann würde es auch dem Redlichsten unmöglich sein, es allen Autoren recht zu machen, und immerdar fände sich wenigstens einer, der unzufrieden wäre.

4) Habe ich zufällig das Buch noch vor der Besprechung gelesen und fand an der folgenden Kritik in meritorischer Hinsicht nichts auszusetzen. Den drastischen Schlusssatz zu streichen hielt ich mich nicht für berechtigt, da er meiner Ansicht nach durchaus nicht persönlich ist.

Hingegen finde ich, dass aus Ihrer Bemerkung betreffend den „bekannten (!) Brustton der Überzeugung“, in dem nach Ihrem Ermessen meine Ausführungen in Heft 4 „durchwegs vorgetragen zu sein scheinen“, (warum diese ängstliche Verklausulierung, sagen Sie doch gerade heraus, was Sie denken!) eine Verdächtigung herausklingt, die ich gebührend zurückweise. Was berechtigt Sie zu diesem versteckten Ausfall gegen meine Überzeugung? Doch wohl nur die verletzte Autoreneitelkeit, die allenthalben „Übergriffe der Kritik“ wittert, sobald die Kritik nicht so ausfällt, wie man es just wünscht. Das verstehen Sie unter „Kritik der Kritik“. Nun Glück auf, zu dieser Reform! Darum erlauben Sie sich die lautere Überzeugung eines Mannes zu verdächtigen, der eben infolge dieser Überzeugung noch heute eben dort steht, wo er im Anfange stand. Hätte ich nur den „bekannten Brustton“, so würde ich es schon viel weiter gebracht haben!

Ja, geehrter Herr, Sie sind gründlich auf dem Holzwege, sofern Sie glauben, dass die Aufgabe dieses Blattes in der Motivierung so kleinlicher Quengeleien besteht; ebenso irren Sie sich, wenn ich annehme, dass meine Antwort auf die Umfrage durch den Hinweis auf die Kritik Ihres Buches in den „Neuen Bahnen“ desavouiert werde. Sie müssen eben zuvor lernen, zwischen wahren Übergriffen der Kritik und vermeintlichen, bei denen der Autorenstolz die Hauptrolle spielt, zu unterscheiden, ehe Sie darüber schreiben. Wenn Sie das gelernt haben, wenn dieser Majaschleier gefallen sein wird, dann werden Sie freilich nicht hierüber schreiben. Und das wird sehr gut sein für Sie, ansonsten kann es sehr leicht geschehen, dass Sie sich schön blamieren, wie in diesem Falle.

Wien.

Ott. Stauf v. d. March.

Redaktionelle Notizen.

Redaktionelle Erklärung.

In No. 4 dieser Zeitschrift hat Herr Dr. Julius v. Ludassy einen Enquête-Beitrag veröffentlicht, durch dessen Inhalt ein Wiener Schriftsteller, Herr Felix Santen, sich getroffen

fühlte und gegen Herrn v. Ludassy ehrengerichtlich und strafrechtlich vorging. Ohne uns in den Streit Ludassy und Santen mengen zu wollen, erklären wir (auf Wunsch) an dieser Stelle gern:

1. dass das Manuskript des Herrn v. Ludassy seit langer Zeit sich in unsern Händen befand,

2. dass wir den Beitrag aus eigner Initiative in die Wiener Nummer brachten, ohne dass uns Herr Dr. v. Ludassy in irgend einer Form diesen Wunsch aussprach.

Bisherige Mitarbeiter:

Julius Bab.
Dr. Richard Batka.
Hans Benzmann.
Leo Berg.
Otto Julius Bierbaum.
Franz Blei.
Carl Bleibtreu.
Clara Blüthgen.
Dr. Viktor Blüthgen.
Robert Breuer.
Prof. Ludwig Bräutigam.
Adolf Danegger.
Richard Dehmel.
Dr. Max Dreyer.
Dr. Albert Dresdner.
Kurt Eisner.
Prof. Eduard Engel.
Fritz Engel.
Dr. Herbert Eulenberg.
Dr. Hanns Heinz Ewers.
Prof. Hanns Fechner.
Prof. Georg Galland.
Dr. Paul Goldmann.
Ferdinand Gregori.
Max Grube.
Alfred Halm.
Knut Hansen.
Maximilian Harden.
Heinrich Hart.
Paul Heyse.
Georg Hirschfeld.
Karl Henckell.
Georg Hermann.
Engelbert Humperdinck.
Siegfried Jacobsohn.
Dr. M. de Jonge.
Hans v. Kahlenberg.
Dr. Theodor Kappstein.
Friedrich Kayssler.
Dr. Alfred Kerr.
Eduard Graf Keyserling.
Hermann Kienzl.
Dr. Eugen Kilian.
Dr. Adolf Kohut.
Prof. Josef Kohler.
Rudolf Kurtz.
Hans Land.
Dr. Hans Landsberg.
Jon Lehmann.
Dr. Heinrich Lilienfein.
Dr. Paul Lindau.
Dr. Rudolf Lothar.
Samuel Lublinski.
Thomas Mann.
Fritz Mauthner.
Julius Meier-Graefe.
Prof. Paul Meyerheim.
Christian Morgenstern.
Konrad Müller-Kaboth.
Börries Freiherr von Münchhausen.
Prof. Franz Muncker.
August Niemann.
Dr. Max Nordau.
Hans Pfitzner.
Dr. Ed. Platzhoff-Lejeune.
Dr. Rudolf Presber.
Peter Rosegger.
Hans Rosenhagen.
Dr. Richard Schaukal.
Karl Scheffler.
René Schickele.
Johannes Schlaf.
Dr. Lothar Schmidt.
Dr. Wilhelm v. Scholz.
Prof. Anton Schönbach.
Ernst Schur.
Dr. Franz Servaes.
Bernard Shaw.
Prof. Werner Sombart.
Otto Sommerstorff.
Hermann Sudermann.
Ott. Stauf v. d. March.
Maurice v. Stern.
Dr. Edward Stilgebauer.
Lulu v. Strauss u. Torney.
Karl Strecker.
Friedrich Streissler.
Dr. Heinrich Stümcke.
Prof. Henry Thode.
Dr. Erich Urban.
Felix Weingartner.
Dr. Paul Wertheimer.
Prof. Heinrich Wölfflin.
Olga Wohlbrück.
Eugen Zabel.
Dr. Bogumil Zepler.
Fedor v. Zobeltitz.
Stefan Zweig.

Schlesische Buchdruckerei v. S. Schottlaender in Breslau.

18—

Gg 1 H1-6

Cel

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00031235672